عباس محمود العقاد

رواية قمبيز فى الميزان

نقد

العقاد ناقد المسرح

دراسـة

أحمد حسين الطماوي

بطاقة فهرسة

مكتبة جزيرة الورد

اسم الكتاب: رواية قمبيز فى الميزان - نقد

تأليف: عباس محمود العقاد

دراسة: أحمد حسين الطماوي

رقم الإيداع: ٢٠١٦/٧٨٤

الطبعة الأولى ٢٠١٥



القاهرة: ٤ ميدان حليم - خلف بنك فيصل

شارع ٢٦ يوليو - من ميدان الأوبرا

٢٧٨٧٧٥٧٤ - ٠١٠٠٠٠٠٤٠٤٦

Tokoboko_5@yahoo.com

الدراسة

مهداة إلى الكاتب الكبير الأستاذ صلاح عيسى

الذى حقق لكتّاب جريدة القاهرة حرية التعبير وشجع على الابتكار والإبداع

مع أطيب المنى

أحمد حسين الطماوى

العقاد
عاشق المسرح

أحمد حسين الطماوى

يؤمن العقاد بأن الفن الجميل ثروة إنسانية، وأن التمثيل المسرحى أعظم فنون التمثيل. لذلك انتشرت كتاباته عن المسرح منذ عام 1908 (أى وهو دون العشرين) عندما تحدث فى جريدة "الدستور" عن أحسن القصص التمثيلى، وحتى سنيه الأخيرة عندما كان يعرّض بمسرح اللامعقول فى جريدة "الأخبار".

تناول العقاد المسرح باعتباره أدباً وفناً، وتوسع فى درس أدبه كما توسع فى تناول فنه من حيث العرض والأداء والجمهور. ودفعته حماسته للمسرح إلى الوقوف عند كبار كتابه من أمثال شكسبير وإبسن وبرنارد شو وبيراندللو وجالزورثى وأحمد شوقى وعزيز اباظة. كما اهتم بتحليل عدد من شخوصه الفنية، ولم يقصر فى الحديث عن الممثلين الذين قاموا بأدوار بارزة فى تاريخه مع ذكر ملاحظاته على بعضهم، ولم يكن يبدى إعجابه بالممثل الجيد الأداء فحسب، وإنما كال عبارات الثناء لبعض الممثلين الذين اعتزوا بكرامتهم ولم يهتزوا أمام مليك أو رئيس،

وقد دفعه هذا إلى تدبيج أكثر من مقال عن (الينورا دوزى) أو (دوزى السماوية)[1]، و (جاستوبينا فنتى)[2] أو موليير عصره أو موليير الأسبان لإدلالهما بفنهما ونبوغهما فيه. وغيرهما.

عاشق المسرح:

وتدل سجلات العقاد وكتاباته الكثيرة عن المسرح على:

- مدى إطلاعه على المسرح إبداعاً ونقداً.
- وعلى كثرة مشاهداته للتمثيل المسرحى.

وسيتعرف القارئ على غزارة قراءات العقاد المسرحية من سير المقال، أما عن مشاهداته للتمثيل المسرحى فإنه منذ صباه الباكر وهو يشاهد المسرح ويلاحق خطاه، ويتتبع أطواره، ومن أقواله الشاهدة ما نشره فى مجلة الكواكب[3]: (كنت فى الخامسة عشرة عندما شهدت الشيخ سلامة لأول مرة وكان ذلك حوالى سنة 1904 .. وقد بدأت العمل فى أول وظيفة حكومية دخلتها بمدينة الزقازيق، وأخذت يومئذ أقرأ روايات شكسبير باللغة الإنجليزية، واجتهدت فى

---

(1) روزاليوسف 1935/9/14.

(2) ممثل أسبانى مجلة: الكواكب يناير 1950.

(3) الكواكب – ديسمبر 1949.

تطبيقها على ترجماتها واغتنـام الفرصـة لمشاهدة تمثيلهـا حيـنما اتفـق لى مشاهدة هذا التمثيل.

فكنت لهذا استقل قطار السكة الحديد مـن الزقـازيق إلي القـاهرة مساء كل خميس، وكانت أجرة القطار بالدرجة الثالثة- تسعة قروش في الذهاب ومثلها طبعاً في الإياب، ويـضاف إليهـا ثمـن تـذكرة المـسرح ومصاريف المبيـت بالقـاهرة. وهـذه كلهـا في جملتهـا ينـوء بهـا مرتبـي الصغير، ولكنني كنت أعود من القاهرة ككل مرة في نفسي شعور بأنني قد أخذت حقي وزيادة مع الرغبة المتجددة في أعادة الكرة كل خميس".

إن إثبات هذا النص هام في مجال حديثنا عن العقاد والمسرح لأنـه يرينا مدى عشقه للمسرح في سن مبكرة، وقدر تضحياته في سبيله، وما ينفقه لأجله من مال ووقت، وما يبذله من جهد في السفر.

ويلاحظ في كلامه أنه لا يذهب إلي المـسرح للاسـتمتاع بـما يبهـر الحس، ويؤنس النفس فقط، وإنما ليراجع الكلام المكتوب علي الكـلام المنطوق، أو ليطابق النص المقروء علي النص المعروض. وإذا كان العقاد يعرف من المسرحية المسطورة كيف يفنن المؤلـف الشخـصية المكتوبـة، فإنه يود أن يعرف كيف يحقق الممثل الشخصية المنظـورة وهـذا في حـد ذاته دراسة لمسرح وتذوق له في الوقت نفسه.

وفي مجال عشق العقاد لمشاهدة العروض المسرحية يذكر أنه شاهد الشيخ سلامه في مسرح شارع عبد العزيز ومسرح المهدى ومسارح شتي في القاهرة والأقاليم وهو يمثل رواياته "هاملت" "شهد الغرام" "تليماك" "عائدة" و "صلاح الدين" "البرج الهائل" "اليتيمتين" وغيرها. وفي مقال أخر بعنوان "التمثيل في مصر" [1] يحدثنا أنه شاهد جوقات أوربا التي نزلت بمصر آنة بعد آنة وأنه رأي الممثلين الممتازين من أمثال "ميجوكين" يمثل في رواية "كين" و "فيدت" يمثل في رواية "الضريح الهندي" ونلسن وغيرهم. وفي مقال ثالث بعنوان "هاملت والشخصية الفنية" [2] يذكر أنه شاهد عشرين ممثلاً أوربياً علي الأقل يمثلون شخصية هاملت علي مسارح القاهرة والإسكندرية وفي الصور المتحركة من مختلف الجنسيات الأوربية من انجليز وطليان وروس وغيرهم. وهذا يوضح اهتمام العقاد بمشاهدة المسرح وحرصه الشديد علي متابعته.

وقد أفاد العقاد من تلك المشاهدات في نقده وتقديره لفن المسرح، فإن كتاباته من عمل الناقد وملاحظة المشاهد، وربما تساءل القارئ

(1) كتاب مطالعات فى الكتب والحياة للعقاد، صدر عام 1924.

(2) جريدة الدستور 1939/3/13.

النجيب: كيف تسني لهذا الراهب الجليل أن يشاهد المسرح بانتظام وهو غارق إلي الأذقان في معارك السياسة والأدب؟ مستغرق في بحوث الفلسفة والاجتماع؟ عاكف علي درس التاريخ والحضارة، ناظم للشعر، جواب في اللغة والنقد، وغير هذا مما لا يحصيه عد. إنه كما قال المازني: "بحر بلا انتهاء".

المسرح الغنائي:

إذا ذكر المسرح الغنائي في مصر فلابد من الوقوف طويلاً عند الشيخ سلامة حجازي، فقد كان له دوره البارز بفرقة الشيخ "أبو خليل القباني" وفرقة "اسكندر فرح"- وإن اشترك سلامه بالفرقة الأخيرة فترة- لأن الفرقتين لم تتركا ما تركه الشيخ سلامه بغنائه من تأثير في نفوس المشاهدين ولا في تاريخ المسرح الغنائي. وقد وجهت انتقادات للشيخ سلامه أهمها: إنه كان يغني في روايات فاجعة، ويتعمد الغناء في رواياته لأنه يؤثر الغناء علي التمثيل.

وقد دافع العقاد عن الشيخ سلامه في الانتقادين. فرد الانتقاد الأول بقوله: "إن هذه الروايات تتحول كثيراً إلي أوبرات كبيرة أو صغيرة تتخللها الموسيقي في أفجع المواقف، وأولاها بالجد والصرامة، ومنها ما يمهد لمنظر القتل أو الموت بمقدمة موسيقية ويتبعها بالحان

أخري من قبيلها" ثم يقول: فلماذا يعاب الشيخ سلامة إذا حول احدي الروايات الفاجعة إلي أوبرا أو ملحنة صغيرة كما صنع في رواية روميو وجولييت وأي غضاضة علي الفن المسرحي في هذا التصرف ما دام الفن ملحوظاً في أداء الكلام وأداء الغناء". ويري أن هذا غير معيب إذا تم التنسيق بين الأدوار والتوفيق بين المواقف.

والعقاد محق فيما ذهب إليه لأن الممثلين لا يقرؤون نصاً وإنما يؤدون عرضا، لا يقدمون مأساة حقيقة بقدر ما يقدمون فناً حساساً تتداخل فيه عناصر كثيرة، وتتضافر فيه قوي مختلفة ليكون مؤثراً ناجحاً، وما دامت الملاحن شجية تعمق الإحساس بالحدث، والغناء حزينا رصيناً يفسر الموقف، ويثري المشهد فأي ضير في هذا؟ والنفس لا تنفر من اللحن أو الإيقاع الموسيقي إلا إذا كان مخالفاً لما هي مهيئة له، كأن تكون جذلة طروبة واللحن حزين شجي، أو أن تكون مكلومة مفؤدة واللحن مرح يبعث السرور. والنفس إزاء الرواية المعروضة تسري فيها النغمة التي تسري في الأحداث فتتأثر في حالة الحزن مثلاً بنغم مناسب وغيره نشوز.

فالعقاد يظهر القيم الموسيقية في مسرح الغناء. ويشترط التوفيق بين الغناء والموقف وموضوع الرواية، ويخيل لي أن للحن أهمية في تنمية

الانفعال الداخلي وتصوير الصراع الدرامي. وهذا يجعل المشاهد يعيش في جو الرواية.

أما الانتقاد الآخر الموجه إلي سلامة حجازي وركنه إيثار الشيخ لفن الغناء علي فن التمثيل فإن العقاد يذهب في اتجاه مغاير، ويري "أن غناءه كان قطعة من تمثيله، فكان يبكي أحيانا وهو يغني قصيدة "سلام علي حسن"، في رواية شهداء الغرام، وكان يمشي مع الدور في أطواره التمثيلية إلي أن يتهيأ الموقف الغنائي طبيعياً مقبولاً لا مجافاة بينه وبين روح الرواية، ولهذا كان يركبه الضجر ويبدو علي وجهه كلما استعاده المتفرجون قصيدة من تلك لأنه يغنيها حين تتهيأ في نفسه أشجانها ودواعيها، ولا يغنيها ولعاً منه بعرض محاسن صوته، ويعنينا من هذه الشهادة أن العقاد يري أن الغناء في الرواية يجب أن يكون جزءاً منها وليس دخيلاً عليها، ويفضل مجيئه في موقعه المهيأ له. وعلي أيه حال فإن العقاد يعطينا صورة عن أحد المسارح الغنائية في مطلع القرن العشرين. والمسرح الغنائي فن تمثيلي جوهره الغناء الفردي أو الجماعي، وعنصره الموسيقي المناسبة، فضلاً عن تضمنه الرقصات الملائمة.

والأستاذ العقاد ليس معجباً بالمسرح الغنائي فحسب، وإنما مهتم بالمسرح في عمومه وبالممثلين في أدوارهم المختلفة، يقول:

" أنا من المعجبين به (بالمسرح) والمعنيين بنجاحه ومن أحـرص النـاس علي شهود رواية صادقة توحيها العبقرية إلي القلـم، وتبرزهـا العبقريـة علي الملعب". [1]

وقوله إنه مهتم بالمعنيين بنجاح المـسرح تؤيـده حملتـه عـلي وزارة المعارف سنة 1934 لإهمالها المسرح، وكان يري أن إصلاح المسرح يتأتي بإنشاء فرقة واحدة تضم إليهـا صـفوة الممثلـين والممـثلات ولا تـشغل نفسها بالإدارة والأرباح، وهي واجدة ما يكفيها من الربح إذا تكفلـت إدارتها لجنة مستقلة، لا يشعر أعضاؤها بمنافسة الـصناعة ولا يمـنعهم مانع أن يوزعوا الأدوار والأجـور بـين الممثلـين حـسب الكفايـة" [2]، وكان هذا الكلام وراء إنشاء الفرقة القومية سنة 1935، أو علي الأقـل مهد الأذهان إلي إنشاء المسرح القومي، وهكذا كان الأستاذ العقاد مـن المهتمين والموجهين للمسرح.

مسرح عزيز أباظة:

ويمضي العقاد في مسيرته فيتناول المسرح الشعري عند علمين من أكبر أعلامه في مصر الحديثة هما شوقي وعزيـز أباظـة، فقـدح في الأول

(1) العقاد: مطالعات فى الكتب والحياة.

(2) جريدة الجهاد- 1934/2/9.

ومدح الثاني. وكان موقف العقاد من مسرح شوقي امتدادا لموقفه من شعره التقليدي، وإذا كان العقاد قد نال من شعر شوقي الغنائي في كتابه "الديوان في الأدب والنقد" عام 1921 وفي مقالات أخري، فإنه جدد الهجوم وكثف الانتقاد في شعره المسرحي فعرض لرواية قمبيز.

وبعد نحو عشرة أعوام من إصدار "قمبيز في الميزان" عرض لمسرح عزيز أباظة. وقد كان أكبر الشعراء المسرحيين الذين جاءوا بعد شوقي ويبدو أنه أفاد مما وجه إلي شوقي من انتقاد فعمل علي تلافيه، وسلم إلي حد كبير من قرص النقاد. وها هو العقاد يكيل له المدح، ويحمل عبارته ثناء عريضاً علي فنه المسرحي. وفي حدود ما أعرف تناول العقاد مسرح أباظة مرتين:

الأولي كانت مقدمته لمسرحه "قيس ولبني" التي مثلت عام 1942 والثانية في مجلة "الشهر" عدد مارس 1960 وكان عنوانها عزيز أباظة والمسرحية الشعرية.

وفي المرتين لم يعن العقاد بمناقشه مسرح عزيز أباظة مناقشة دقيقة تفصيلية وإنما أصدر أحكاماً عامة عليه دون الخوض في الجزيئات، ومعارضة المواقف المسرحية علي المصادر التاريخية، أو الموازنة بين المشهد الدرامي والمشهد الواقعي في عالم الطبيعة، وتفصيل القول في الخيال والإبداع علي نحو ما فعل مع شوقي.

وقد دار كلامه علي مسرحية "قيس ولبني" التي رأي أنه استوي نسقها المتين من الألف إلي الياء وفي المعاني والأغراض والبحور والأهازيج. ولعله يقصد من بين ما يقصد بالنسق المتين الحبكة الدرامية أو المسرحية، وتماسك المواقف، وتعاطف المشاهد وسلامة الشخوص من العيوب الفنية، وفصاحة لغة الحوار وصحة أوزانه. وهذا من المقاييس العامة للمسرح الشعري دون أن يسهب في تناول الجزيئات والتدليل بالتطبيقات. واكتفي بقوله (في مجلة الشهر) إن الشعر المسرحي يصدق إذا جري مجري الطبيعة مع علم اليقين أنه مصنوع. وامتدح ملكة عزيز أباظة التي تمت وأينعت وانتهت إلي الجودة وبلغت الشأو في الكتابة المسرحية. [1]

وقد أثار العقاد خلال كتابته عن مسرح عزيز أباظة قضية عامة عن لغة كتابة المسرحية بالفصحى أو العامية وأنتهي إلي القول إن مسرحية قيس ولبني جلت صلاح العربية الفصحى للمسرح الحديث واستطاعة النظارة من جميع الطبقات أن يفقهوا معناها... ويستجيبوا لعبارتها في مواقف الجد والدعابة" وأنا أضم صوتي إلي كل من يتناول الفن بالفصحى، ولكن هل استجاب العامة لبعض الألفاظ الوعرة في

(1) مجلة الشهر – عزيز أباظة والمسرحية الشعرية – عدد مارس 1960.

مسرحيته مثل: المهضوب (الممطور) الأجنف (المنحرف الجائر) تأشب (التف واينع) وغيرها مما اضطر المؤلف إلي شرح المفردات في الهوامش وهذا يعني ضرورة مراعاة ألفاظ المسرحية التي تعرض علي جمهور يضم العامة والمثقفين.

الأداء المسرحي بين المؤلف والممثل:

ومما يتعلق بعزيز أباظة ما أثاره العقاد من أن الأداء المسرحي عند المؤلف هو صياغته للخبر التاريخي وتأثيره "في أشخاص الممثلين بإيقاعه موقع العمل المحسوس" ويضرب مثلاً بخبر تطليق قيس للبناة بإيعاز من والديه وهو خبر منفر. ولكن المؤلف المسرحي جعل ابن ذريح هدفاً "لطغيان البواعث النفسية التي تتجمع حوله وتتضارب في سريرته وتمتحن صبره وحبه وتريك وأنت تشهده وتتعقبه إنه امتحان عسير وأنه لا غرابة بعده أن ينتهي بالطلاق" وعلي هذا يكون الأداء الجيد لكاتب المسرح هو أن يجعل المادة الخبرية، أو الواقعة الاجتماعية، مادة درامية حية متنامية تصلح للتمثيل والمشاهدة وقادرة علي مراسلة حواسنا بمضمونها وصياغتها، أي أنه يفنن المعلومة ويحركها ويبعث فيها حياة. وعلي هذا فالمؤلف الجيد هو الذي يعرف كيف يمثل الخبر أو الأسطورة أو الحكاية الشعبية، ويحيلها إلي مادة درامية، ويؤديها أداء فنياً

قبل أن يؤديها الممثلون علي المسرح. وفي كتابه " التعريف بشكسبير" يذهب العقاد إلي أن النظارة "لا يعنيهم وهم يذهبون إلي المسرح أن يسألوا: ما هي القصة؟ كما يعنيهم أن يسألوا: كيف يمثل لنا المؤلف هذه القصة التي نقرؤها في الكتب أو نتحدث بها في الأسمار". وما قاله العقاد دار في خلدي يوماً وأنا أنهض لمشاهدة مسرحية "ريا وسكينة". فحكاية الأختين القاتلتين معروفة سلفاً يتناقلها الناس. ومن ثم كان سؤالي كيف عالج المؤلف والمخرج هذه القصة، وكيف مثلا أحداثها.

أما الأداء التمثيلي للممثلين فإن العقاد لا ينقل لنا فيه آراء ويناقشها، وإنما يصدر أقواله بعد المشاهدة وإبداء الملاحظة. ومن هذا أقوال له نشرت تحت عنوان: "صور مسرحية" [1]، يذهب في بعضها إلي أن نوع الكلام يلقن الممثل طريقة الأداء.

فأداء الكلام الحزين غير أداء الكلام الحماسي أو المضحك... وفي هذه الحالة لا يذكر العقاد فضلاً للممثل لأن الفضل يعتمد فيه علي الكلام الذي يلقيه، ولكن الممثل ينجح في اختبار التمثيل إذا استطاع أن "يشغل الفراغ بين جملة وجملة، أو قدرته علي أن يجاوب الممثل الآخر

(1) مجلة الاثنين والدنيا – 1942/12/7.

بالملامح والإشارات وهو في موقف الإصغاء" فملء الفـراغ بـين قـول وقول يعتمد علي قدرة الممثـل وتفوقـه لأنـه يستحـضر نفـسه "لجميع الأدوار المشتركة في الرواية، فهو يؤدي دوره ويـتمم دور غـيره بحـسن الإصغاء والتحضير". وهي ملاحظـة ذكيـة مـن العقـاد لأن الممثـل لا يكفيه إلقاء دوره، وإنما عليه أن يضع نفـسه في الجـو الروحـي للروايـة وللموقف. فينتقل من العبارة إلي الإشارة، ومن التعبير الناطق إلي شـبه الناطق. أي لابد له من التعبير في الحالين. علي أن التعبير بملامح الوجه وحركات الأعـضاء لا يـبرز قـدرة الممثـل فحـسب، وإنـما لـه علاقـة بالجمهور المتفرج إذ لا تنقطع الصلة بين النظارة والممثل بعد الفراغ من أداء جملته، بل يظل المشاهدون متابعين له، متجاوبين معه.

ويعـرض العقـاد لـدور "المنولـوج" ودور "المفاجـأة" في الأداء المسرحي وهو يرد علي سؤال "هل الانقطاع للمنولوج يصرف المـستعد عن الأدوار المسرحية؟ ويري أنه لا فرق بين هذا الـدور ودور المفاجـأة الذي ينفرد فيه الممثل بالكلام ولا يحسن أداءه احد غير النوابغ من أفذاذ المسرح الملهمين"، ويوازن بينهما علي هذا النحو: "المنولـوج يتجـه فيـه الخطاب إلي شخص مفروض أو إلي السامعين المجهولين" و "المفاجـأة مقصورة علي خطاب النفس كأنها التفكير في صمت مـسموع" ويجيـب

علي السؤال الذي من أجله أنشأ المقال بأن "الانقطاع للمنولوج يصرف المستعد للتمثيل عن إتقان فنه في الأدوار المسرحية التي تتعدد فيها الأشخاص". [1]

وقد أصاب العقاد في عدة وجوه، فلا نكران أن المنولوج ضرب من الفن والتمثيل، ويشبه "المفاجأة" إذا انفرد الممثل علي المسرح. إلا أن الفارق بينهما مع ذلك كبير.. فالمفاجأة ليست دوراً قائماً بنفسه، وإنما هي جزء من عمل مسرحي متكامل له صلة وثيقة ببقية الأحداث، أما المنولوج فهو عمل فني منفرد. أما عن قدرة "المونولوجست" علي التمثيل المسرحي بعد أداء المنولوج فترة طويلة، فأغلب ظني أن الأمر موكول إلي الموهبة والتدريب، ويفطن العقاد إلي دور الآلات في الأداء المسرحي، ويبين مدي الصعوبات التي كانت تلقي التمثيل في عصر شكسبير لغيبة هذه الآلات. فكان الممثل المسرحي خطيباً في نفس الوقت ليصل كلامه إلي آخر الصفوف.

وفي مجال حديثه عن "أساليب التمثيل" [2] يفرق بين تمثيل الإشارة "البانتوميم" وتمثيل السينما الصامتة، وتمثيل السينما الناطقة،

---

(1) كتاب اليوميات للعقاد، ج3.

(2) الكواكب، يناير 1950.

وتمثيل المسرح. ويري "أن التمثيل المسرحي أعظم هذه الفنون لأنه الفن الذي يعتمد علي قدرة الممثل ولا يعتمد علي تيسير الآلات" ولا يري ضيراً في إفادة المسرح من أساليب التمثيل الأخرى.

صور المسرحية:

ويبدو أن يقظة العقاد الدائمة، مع دقة الملاحظة، وكثرة مشاهدته للمسرح بالإضافة إلي ولعه بالتحليل الفني والتقدير الصحيح للأمور كانت أدواته في نقد أداء الممثلين علي المسرح. ففي حديث له بعنوان"صور مسرحية" يعرض رأيه ونقده لعدد من كبار ممثلينا المسرحيين علي هذا النحو:

يوسف وهبي: " لا يحاكي أحداً في المسرح أو الحياة وإنما يجاري طبيعة التهويل والمبالغة التي هي فيمن طبع عليها ضرب من المزاج الأصيل لا مناص من اتجاهه إلي هذا الأسلوب من التمثيل. وربما كانت المبالغة لازمة في تمثيل العيوب الاجتماعية التي يتناولها بتأليفه وتمثيله لأنها كالعصا التي لا يستغني عنها في الإزعاج والتنبيه".

نجيب الريحاني: "قليل النظير بين أعلام المسرح المصري (في قدرته علي ملء الفجوات بين جملة وجملة) فهو يمثل صامتاً كما يمثل ناطقاً ويعتمد علي وحيه الفني كما يعتمد علي كلام المؤلفين.. ولو وجه التفاته

إلي تمثيل الشخصيات التي يستقل كل فرد منها بطابعه كما وجه التفاته إلي تمثيل النماذج المتكررة لكان من أفذاذ المسرح في العالم بأسره لأنه يمثل الآن 1942 نموذج العمدة أو نموذج الأفندي الفاشل وهو علي كل حال قالب يتكرر بين مئات الأفراد وأدل من ذلك علي القدرة التي تمثل فرداً واحداً له معالم الشخصية التي لا تقبل التكرير".

جورج أبيض: يذكر العقاد أنه حضر تمثيله: أكثر من عشر مرات في أدوار لويس الحادي عشر والممثل "كين و "أوديب" و"عطيل". وامتدح إجادته في هذه الأدوار. ويرد نجاحه فيها إلي أنه تعلمها جميعاً من أساتذته وشهدها بنفسه. ويقول: "ولست أذكر أنني رأيته في دور خاص ينشئه وينسب إليه فهو من أقدر الممثلين الذين يجيدون المحاكاة ولا يجيدون الاختراع، ولهذا كان فرداً بغير مدرسة تقتدي به لأنه في عالم الكواكب من الأقمار وليس من أصحاب المنظومات. [1]

وعلي هذا النحو يقوِّم العقاد تمثيل الكسار وأحمد علام وأمية رزق وفاطمة رشدي وعباس فارس وغيرهم ويخصهم بعبارات فيها من التقدير الفني ما يجعلها تقع في نفوسنا موقعاً محسوساً ملحوظاً.

---

(1) الاثنين والدنيا – سابق.

وإذا راجعنا آراءه علي آراء غيره في جورج أبيض علي سبيل المثال لوجدنا فيها من الاتفاق أكثر مما فيها من الخلاف. فبعد سبعة وثلاثين عاماً من كلام العقاد يقول الأستاذ سعد أردش في كتابه المخرج عن أستاذه جورج ابيض تأثر بنظرية الاندماج أو التقمص تعبيراً عن الصدق ثم قال: "إن ظروفه وتكوينه الإنساني لم يعطياه الفرصة في أن يلعب دوراً بارزاً في توجيه الحركة المسرحية في مصر". وشهادة رجل كبير متخصص في شئون المسرح كتابة وإخراجا وتمثيلاً لها قيمتها الفائقة ونحن نتلقى آراء العقاد في أداء واحد من الممثلين الكبار: علي أنه يستفاد من كلام العقاد أن الممثل الجيد هو الذي لا يخضع لقوالب متكررة بل يترك عن نفسه انطباعا يتغاير في نفوس مشاهديه حيال كل دور يؤديه.

من أبطال المسرح التراجيدي:

وفي مقال له نشرته "الدستور" يربط بين شخصية هاملت كما وضعها شكسبير وبين أداء الممثلين لها. فقد شهد عدداً كبيراً من الممثلين الذين مثلوها كل واحد منهم يؤديها في شكل مختلف "ولا مناقضة للفن ولا للواقع" ويرد الاختلاف في التمثيل إلي أن كل ممثل يؤديها من خلال رأيه أو تفسيره لها من حيث دلالة المزاج والتفكير أو لهجة الكلام

والحركات، لأن شخصية هاملت كما وضعها مؤلفها قابلة للتحقيق في عالم الحياة. [1]

ويري العقاد أنه كما نختلف في الحكم علي الأشخاص الحقيقيين الذين خلقهم الله، ويختلف الأطباء علي تشخيص داء المريض، واختيار الدواء له، يختلف الممثلون في تفسير شخصية هاملت، وأن اختلاف الرؤية لا يلغي وجود الشخصية الفنية ما دامت "قابلة للوجود كما يوجد الأحياء".

والعقاد ليس متفتح الذهن والقلب فحسب وهو يتقبل أكثر من وجهة نظر في تفسير الشخصية الفنية، وإنما يدخل في حساباته جملة أشياء منها الحالات النفسية التي تظهر في شخصية هاملت، وضرب أمثلة علي ذلك منها موقفه بعد مقتل بولونيوس فذهب إلي أننا نستطيع أن نفترض في شخصية هاملت عدة فروض بعد حادث القتل منها ضعف أعصابه واختلالها ونستطيع أن نفترضه مجنوناً ينطق بالحكمة كما ينطق بها المجنون، ونفترضه لا يشعر بالجرم لأنه منقوص الحس، ونفترض أنه ناقم علي الناس لا يستكثر الموت علي أحدهم. ومقياس العقاد في هذه الافتراضات أنها صادقة في حكم الطبيعة. وغاية ما يود العقاد قوله أن شخصية هاملت الفنية تحتمل التفاسير الكثيرة

(1) جريدة الدستور 1939/3/13.

والافتراضات العديدة وأن الممثل يعرض الشخصية من خلال فهمه لها، وتخيله لمواقفها، وتفسيره لأحوالها.

ويبدو لي أن شخصية هاملت أوسع واعم من أن يؤديها ممثل واحد أداء لا مزيد عليه، أو أن تؤدي بطريقة واحدة. يضاف إلي ذلك كثرة المذاهب والاتجاهات في المسرح، فقد مر الفن المسرحي بمراحل كثيرة منها الواقعية والتعبيرية وغيرهما ولكل مدرسة طرقها في التخيل والتحليل والأداء. ومن ثم يتغير النظر إلي الشخوص الفنية بتطور فن المسرح.

علي أن العقاد وهو يتقبل تفاسير المسرحيين لشخصية هاملت يقوم بتحليل هذه الشخصية الفنية تحليلاً نفسياً دقيقاً ويأتي بأكثر من تفسير لأطوائها وأطوارها لإمكان تصور الممثلين لها وهم يفسرونها حالاً بعد حال وفترة في إثر فترة، أي أنه يربط بين التفسير المسرحي للشخصية الفنية والتفسير النفسي لها.

وعلي طريقته في فهم الشخوص عامة- ومنها الشخصيات الفنية وتقليبها علي عدة وجوه، نهض بتفسير شخصية "هرميون" أحدي بطلات مسرحية "راسين" الشهيرة "أندرماك" إذ أورد كلاماً من كلامها وقام بتحليله ليرينا روعة تصوير الطبيعة الأنثوية عند "هارميون" كما عبر عنه أحد زعماء التيار الكلاسيكي المسرحي.

وقد رد روعة تصوير طبيعة الأنثى إلي أن راسين يحسن تصوير النساء أكثر من إحسانه تصوير الرجال. والعقاد الذي يبدي رأيه في القول لا يفوته أن يظهر رأيه في القائل، فذهب إلي أن راسين التزم في رواياته المسرحية ما اشترطه الناقد "بوالو" من وحدة الزمن والمكان ووحدة الوقعة وزاد عليها، وفي رواية أندرماك "درس شعراء اليونان واللاتين أكمل دراسة ولكنه لم ينس عصره ولم يقصر في المحاكاة، فالرجل الفرنسي المسيحي في عصر لويس الرابع عشر ظاهر في أبطاله الكثيرين، والمرأة الفرنسية المسيحية في ذلك العصر ظاهرة في بطلاته الكثيرات. ولكن هؤلاء الأبطال والبطلات اليونان لا يستغربون أنفسهم لو شهدوا وجوههم وقلوبهم في روايات راسين لأن الطبيعة الصادقة تجمع العصور والشعوب وإن اختلف بعض الأزياء والأشكال. (1)

وكلام العقاد يعني أن راسين ساير التاريخ عندما اقتبس بعض ملامح أندروماك من فرجيل وأوروبيدوس وهوميروس.. أما بقية الملامح فقد جاء بها من عصره. وعليه فقد أرضي التاريخ وساير عهده. وصور الحياة وسلائق النفوس وما ينشأ فيها من صراع تصويراً واقعياً فيه عمق وصدق. حتى مع الأخذ في الاعتبار صورة أندروماك القديمة

(1) روز اليوسف – 1935/11/28.

الأسيرة الذليلة وأندروماك راسين الحديثة العزيزة. ومن هذا الفن الرفيع عند العقاد هو الذي يرتفع إلي آفاق النفس الإنسانية ويوائم بين زمن الرواية وزمن المؤلف، بين التاريخ والفن.

الفن المسرحي بين أبسن وشو:

ومن مسرح الحب عند راسين ينتقل العقاد للحديث عن المسرح الاجتماعي عند هنريك أبسن وبيرنارد شو.

في الذكري المئوية لمولد أبسن ساهم العقاد بمقالة [1] تناول فيها حياة أبسن وأدبه المسرحي ووصفه بأنه رائد المسرحية الاجتماعية، ولاحظ عليه إنتاجه المسرحي أنه يزج بنفسه بين أشخاص رواياته، فبيرجنت صورة لأبيه، وآس صورة لأمه مع مبالغة وتحريف، وفي رواية طالبى العرش يظهر تنافساً بين سكول وهالكون وأحدهما هو والآخر زميله بجور ويري العقاد أن الأشخاص الآخرين يعبرون عن فكر أبسن لا عن مواقف الرواية كما في رواية "الأرواح" وإن كان يقر بأن شخصيات أخري سلمت من الذاتية. ويأخذ عليه "آفة الإحلال والفتور" وأن كثيراً من أفكاره لا تطابق "صدق العلم ولا صدق

(1) العقاد: ساعات بين الكتب.

الطبيعـة" ويـأتي بـنماذج مـن مـسرحيتيه "الأرواح" و"بيـت اللعبـة" المشهورة ببيت الدمية ويوجه إليها انتقادات يقبلها العقل. ويعـترف لـه بتخليص المسرحية من الأسلوب القديم المحكم وتكلف الختام الباهر،

وإذا كان النقاد ينظـرون لأبـسن عـلي أنـه خـرج عـلي المـسرحية المحكمة نظرة إكبار ويقفون عند هذه النقطة وقفة تجعل القـارئ ينتبـه. فإن العقاد يذكرها حسنة له دون انبهار أو إجلال. وقد تحدث الـدكتور سمير سرحان عن التطـوير في كتابـه "دراسـات في الأدب المـسرحي" وذهب إلي أن أبسن أحدث تطوراً في مسرحه "وهو الدراما النثرية ذات البناء الذي يـستفيد مـن تكنيـك المـسرحية المحكمـة الـصنع وتكنيـك العرض الإسترجاعي عند سوفوكليس في نفس الوقـت أي أن إبـسن لم يبتكر هذه الطريقة في البناء المسرحي كما ذهـب بعـض النقـاد إلي هـذا، ومن ثم فالعقاد محق عندما أشار إلي خروج أبس عن الأسلوب القـديم في الروايات دون تفخيم أو تعظيم وأضيف إلي ذلك أن طريقة العرض الاسترجاعى إلي ذلـك أن طريقـة العـرض الإسـترجاعي ليـست هـي الطريقة المثلي في كتابة الرواية المسرحية. فكل موضوع مرهون بالطريقة التي تبرزه وتحدد معالمه، وتحقق الغاية منه، وتكمن قيمة الاسـترجاع أو الاستعادة في أنها تجعل كاتب المسرحية أو الرواية القصصية أمـام أكثـر

من طريقة في العرض والتناول، أو تجعل روايته أكثر تشويقاً لتنقلها بين الطريقة التقليدية والطريقة الإسترجاعية.

أما بيرنارد شو فيري العقاد أنه أقتدي بأبسن ولكنه يضيق عنه في جانب ويتسع عنه في جانب آخر فتناول في رواياته المسرحية مسائل في الفلسفة ونظم الحكم والسياسة.

"وفصّل القول في أمور له لم يحيها أبسن" ويظهر العقاد ضعف المواقف عند شو، وفقره في تكوين الشخصيات إذ ليس بين شخوصه شخصيات كشخصيات شكسبير وموليير وغيرهما. ويري أن الحوار عنده مرتب "بين السائل والمجيب" وخلاصة رأيه أن شو "أقام لنا مسرحاً أو فتح لنا نادياً.. فالمسرح ونادي السمر الحديث. في روايات شو توأمان". ولعل العقاد أفاد من رأي تشرشل- الذى أورده- في شو من أن شخوصه تقول ولا تعمل. فذهب إلي أن شو لا يختلف عن أستاذه. أبسن الذي "يرسم لنا أفكاراً في شخوص ويعطيها من الحياة بمقدار ما لها من عبارات الحوار" والخلاف بينهما أن عبارة الأداء عند أبسن شعرية بخلاف شو الذي ليس له من الشعر نصيب. [1]

---

(1) العقاد: كتابه برنارد شو.

هذه خلاصة وافية لـرأي العقـاد في فـن "شـو" المسرحي، وقـد انصرف العقاد في بقية كتابه عنه إلي إنشاء فصول يتحدث فيها عن فلسفته الأخلاقية وأفكاره الاجتماعية الاشتراكية، وآرائه التربوية.. وغيرها وفي هذه الفصول مقتطفات كثيرة من مسرحياته مثل "حيرة الأطباء" والعودة إلي متو شالح" وغيرهما. الأمر الذي يعكس أن مسرح شو- كما تصوره العقاد- مسرح تصطرع فيه الأفكار ولا تتصارع فيه الشخوص. ومن ثم جاء. البناء المسرحي عنده ضعيفاً فاتراً يفتقر إلي العقدة والحبكة والصراع. وهناك آراء أخري تناصر العقاد في هذا الاتجاه.

ولكن هناك أيضاً من يدفع عن شو ويري أنه خلق شخصيات قوية. مثل كانديدا وبيجماليون وغيرهما، وأن مسرح شو لون جديد يثور علي المسرح الرومانسي، والميلودرامي، وأن الصراع فيه يعرض لمشاكل المجتمع والحياة الإنسانية ويعتمد علي "شخوص تمثل جهات نظر متباينة و(يستعين) عليه بقوة الحوار ومهارة العرض". [1]

(1) د. محمد زكى العشماوى كتابه "المسرح".

وعلي أيه حال فإن مسرح شو تتعدد فيه الآراء وتتراوح فيه الأحكام بين الانتصار له أو الانتصار عليه، وما يعنيا في نقد العقاد- سواء أخطا أم أصاب- أنه يري أن المسرحية يجب أن تكون فنية أكثر منها فكرية، وتتجاوز فيها الحوار والسؤال والجواب، ويعمل مؤلفها علي تنامي الأحداث والأفعال، وتداخل المواقف والمشاهد، واصطراع النفوس، واتضاح الشخوص، والاتجاه بها إلي غرض يرد نظرات الإنسان إلي الحياة التي نحياها، والكون الذي نعيش فيه من خلال بناء فني، وأداء مسرحي ليس فيه فتور وملالة.

المسرح بين العرب واليونان:

ولم يغفل العقاد عن الإجابة علي السؤال الحائر في الأذهان: لماذا لم ينشأ المسرح عند العرب قديماً؟ وقد ذهب في كتابه "خواطر في الفن والقصة" إلي أن المسرح لم ينشأ بين الأمم القديمة إلا عند أمة واحدة هي اليونان في عصر واحد هو عصرها الذهبي. وعدّد أسباباً ثلاثة لنشوئه هي: ارتباطه بالشعائر الدينية ونشأة المجتمع الديمقراطي واتفاق هذين مع العصر الذهبي الذى ازدهرت فيه النهضة الأدبية والفكرية. واشترط اجتماع هذه الأسباب لنشأة المسرح في أمة من الأمم، وقد اختفي هذا الفن أو هبط في اليونان عندما تفرقت هذه العوامل.

وأكثر الأقوال ترد نشأة المسرح عند اليونان إلي صلته الوثيقة بديانتهم الوثنية كما يقول الدكتور مندور في كتابه عن مسرح شوقي. ولكن هناك طعناً في هذا القول إذ يري برتون راسكو في كتابه "عمالقة الأدب" [1] أن المسرحية اليونانية مسرحية دنيوية بأكبر معاني هذه الكلمة، وهي تصور أشد الأشياء تناقضاً والمشاعر الدينية، ومسرحية اسكيلوس بروميتيوس المصفّد نفسها.. مسرحية ملحدة كتبها اسكليوس يتحدي فيها طغيان زيوس ويمجد فيها من شأن الإنسان" ويضيف أن ارستوفانز جعل زيوس موضع سخرية وضحك، وصور الإله ديونوزوس في صور شائنة وربما هذا لا ينفي أن المسرح اليوناني نشأ، في أحضان الدين الوثني حتى ولو لم يقدسه. ويمكن اعتباره رد فعل للشعائر الدينية الوثنية المرفوضة عند قوم منهم.

وعلي أيه حال فإن العقاد يري أن الفن المسرحي لم ينشأ عند العرب لأنه لم يتفق للعرب ما اتفق لليونان من الأسباب المذكورة،وأنه لو كان اليونان مكان العرب لما نشأ فيهم الفن المسرحي. وهذا البناء المنطقي الصارم عند العقاد يصدق علي عرب الجاهلية، فإذا قلت له إن

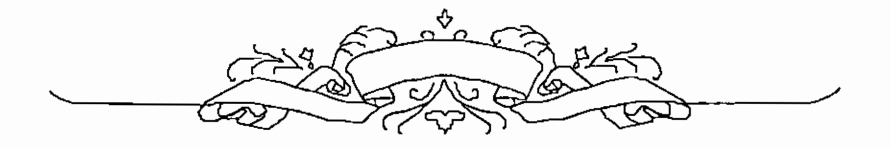
---

(1) عمالقة الأدب لـ "برتون راسكو" ترجمة: دريني خشبة وأحمد قاسم جودة سلسلة الألف كتاب.

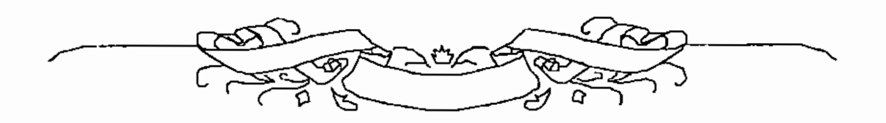
العرب عرفوا المدنية والعصور الذهبية في دولة الإسلام قال لك إن هذه العناصر "اتفقت بعد قيام دين التوحيد وتحريم الشرك واستنكار اللهـو والقصف في معاهد الصلاة والقربان" وقد ذهب بعض الدارسين مثـل جرجي زيدان ود. علي الراعي وأحمد علبي وعبد الحميـد يـونس إلي أن العرب عرفوا أشكالاً من المسرح في ظل الدولة الإسلامية العباسية وما بعدها، وتلمسوا الأقوال والمواقف والمشاهد للتدليل علي مـا يقولـون، وأكثر ما وقفوا عنده "خيـال الظـل" الـذي طـال حولـه الكـلام عنـد التأريخ للمسرح العربي ونشأته. ولكن هذا الكلام لا يقنع الباحث بأن العرب عرفوا المسرح بشكله المعروف. فالمسرح المسرح الذي كان عنـد اليونان قوياً متماسكاً مستقيماً لم يحط به عرب الجاهليـة أو الإسـلام ولا نستطيع أن نفاخر بكتاب مسرحيين عندنا في العصور الخوالي كما يباهي اليونان بيوربيدس وسـوفكليس واسـخيلوس وغـيرهم. وعـلي ذلـك فمقولة العقاد بعدم وجود مسرح عـربي لانتفـاء أسـبابه عنـدهم تظـل قائمة إلي أن تسقط باكتشاف نصوص مسرحية كاملة ناضـجة سـاهمت في النهوض وعملت علي تنمية الوعي وتربية الـذوق وقامـت بـدورها علي أكمل وجه.

هذه جولة سريعة في كتابات العقاد عن المسرح لم استهدف فيها تمجيده بقدر ما استهدفت كشف صفحة فى فكرة أعرض عنها الدارسون باستثناء نتف وإشارات قليلة. ولعل الدارسين لهم العذر فى هذا نظراً لأن مقالاته ودراساته عن المسرح لم يجمعها كتاب وإنما هى مشردة فى عديد من الأسفار وكثير من الدوريات. ومع وجود هذه الدراسة المتواضعة، ما زال الموضوع يحتاج إلى غوص أعمق، وفحص مدقق، وتحليل أوسع.

* * *



معركة فنية



معركة فنية بين العقاد وعبد الوهاب

حول نجيب الريحانى

* نجيب الريحانى رجل خُلق للمسرح.

* نجب الريحانى رجل خُلق للسينما.

حول هذين المحورين فى شخصية نجيب الريحانى (1890 – 1949) دار نقاش بين الأستاذ العقاد والموسيقى محمد عبد الوهاب، ذهب الأول إلى أنه خلق للمسرح، ورأى الثانى أنه خلق للسينما، وقدم كل منهما حججه التى تؤيد وجهة نظره، وأغفل العقاد دوره السينمائى، وذهب عبد الوهاب إلى أن المسرح ظلمه، وأضحى الخلاف بينهما واضحاً، ففى أى فن منهما يقع الريحانى؟ الرأى عندى أن الفارق بين الريحانى المسرحى، والريحانى السينمائى، هو الفارق بين المسرح والسينما.

بدأ نجيب الريحانى حياته الفنية بالتمثيل المسرحى، وعلا فيه حتى بلغ درجة الأعلام النابهين مثل يوسف وهبى وجورج أبيض وعزيز عيد، من أبناء جيله، على تباين فنونهم فى المآسى والملاهى، وكان فى المسرح الكوميدى ممثلاً لامعاً، ونجماً ظاهراً، ولديه المقدرة على استمالة النظارة، والتغلغل فى مشاعرهم، ودغدغة حواسهم، وإنارة

بصائرهم بنقداته اللاسعة المغلفة بالفكاهة الساخرة، وفكاهته على بساطتها عميقة مؤثرة.

كانت خشبة المسرح موطنه، قضى عليها معظم سنى عمره، وذاق فوقها حلو الدنيا ومرها، مثّل المسرحية ذات الفصل الواحد، والمسرحية متعددة الفصول. ومثل ما يعرف بالفرانكو آراب، إلى جانب الأوبريت مثل "العشرة الطيبة" والمسرحيات الاجتماعية ذات الطابع الواقعى مثل "الفلوس" و "الحظوظ" مما يبين أن فنه يتطور ويتنوع، وكانت مجموعته المسرحية "كش كش بيك" من أشهر المسرحيات الكوميدية التى مثلت وكشفت عن فساد فى المجتمع أراد أن ينبه عليه، وقد وقف النقاد والكتّاب عندها وحللوا وأرخوا.

ويطيب للبعض الموازنة بين على الكسار ونجيب الريحانى، وهذه الموازنة فيها ظلم للأخير، إذ لا يقدر فكاهة الريحانى إلا من صح ذوقه، ونضج فكره، ومن خلال مشاهدتى لبعض أفلام الرجلين، يمكننى القول: إن جمهور الريحانى أكثر ثقافة من جمهور الكسار.

كان العقاد مولعاً بتمثيل الريحانى، متتبعاً لعروضه المسرحية، وبخاصة فى فترة الحرب العالمية الأولى، وظل يلاحقه بعد ذلك على نحو

ما يقول: "كان صاحب المسرح الوحيد الذى شهدت تمثيله فى جميع أدواره، ومعظم رواياته". [1]

وعبارة العقاد توحى بأن الريحانى كان أبرز الممثلين الصفوة، وأحسنهم تعبيراً فى فنه، وأكثرهم تدفقاً فى عطائه، وعلى أية حال استرعى أداء الريحانى الفنى نظر العقاد، وترك أثراً فى نفسه، وجعله يرتاد مسرحه، ويتوفر عليه زمناً طويلاً، ولم تذهب ساعات الاستمتاع، والتذوق الفنى بانتهاء العروض المسرحية، وإنما سجل العقاد انطباعاته عن هذا المسرح.

وقد شهد العقاد تمثيل مسرحيين كبار منذ مطالع القرن العشرين، ولكن لم ينل واحد منهم ثناءً ممتداً كما نال الريحانى، فقد انتقد "على الكسار" وبيّن أن البربرى الذى يمثله لا وجود له فى مصر، وإنما يمثل النوبي التقليدى كما يحاكيه أبناء القاهرة، فهو تقليد التقليد، ورأى أن جورج أبيض يجيد تمثيل الأدوار التى تعلمها وشاهدها، ومن هنا فهو يجيد المحاكاة ولا يجيد الاختراع [2]، أما حديثه عن الريحانى فنراه مختلفاً.

---

(1) العقاد: اليوميات، ج4، ص 479.

(2) العقاد: صور مسرحية – مجلة الاثنين والدنيا، مصدر سابق.

ويذكر العقاد أنه التقى بالريحانى فى مسرحه وفى ناد قرب مسرحه عدة مرات [1]، وفى عام 1942 كتب العقاد مقالاً تحت عنوان "صور مسرحية" عرض فيه لعدد غير قليل من المغنيين والممثلين، وخص الريحانى بصورة وأظهر بعض خصائص أدائه. وفى عام 1948 عقدت مجلة الهلال ندوة عن الفكاهة حضرها العقاد والريحانى وبديع خيرى وآخرون، وكان الريحانى يضحك لدعابات العقاد الفكاهية، وأثناء النقاش أقر العقاد بأن روايات الريحانى ليست للتسلية، وإنما هى دراسة "تنطوى على جوانب اجتماعية وفلسفية متعددة" [2] وهذا وغيره يبرز تقدير العقاد لممثله المفضل.

رجل خُلق للمسرح:

وعندما رحل الريحانى عن دنيانا فى الثامن من يونيه 1949، بادر العقاد إلى رثائه فى مجلة "الكواكب" وكتب مقالاً تحت عنوان "رجل خُلق للمسرح" جاء فيه: "... والأثر الذى تركه هذا الفنان

(1) يذكر محمد طاهر الجبلاوى، صديق العقاد فى كتابه "فى صحبة العقاد" لقاءاته الأولى به ويقول: "قابلت العقاد فى قهوة ركس بشارع عماد الدين.. وكان يجلس فى هذا المقهى مساء كل يوم مع لفيف من أصدقائه ومريديه... وكان يلتف حول مائدته بعد تناول العشاء بعض المريدين.. وقد رأيت من بينهم نجيب الريحانى وعزيز عيد وفاطمة رشدى وأحمد علام..".

(2) مجلة الهلال – أغسطس 1948.

القدير فى نفسى من أدواره المتعددة، أنه رجل خُلق للمسرح.. ولم يخلق لشئ غيره.. هو على المسرح كالسمكة فى الماء دخوله إليه، وحركته عليه، وكلامه وسكوته، وإيماؤه وقيامه وقعوده طبيعة من صميم الطبيعة تنسيك كل تكلف يحتاج إليه الفنان".

ثم أخذ يذكر خصائص الأداء الفنى عند الريحانى الذى أحدث التأثير والانفعال عند المتفرجين، وشد الأنظار يقول: "كان يمثل صامتاً كما يمثل ناطقاً وهى مزية نادرة فى مسرحنا الناشئ، حيث يمثل الفنان ما يمليه عليه الكلام ويعجز عن التمثيل حين ينطق الكلمات توحى إليه الملامح والحركات...". (1)

وفى حديث آخر عن الريحانى يقول: "شئ واحد تمتحن به قدرة الممثل أصدق امتحان وهو قدرته على أن يشغل الفراغ بين جملة وجملة، أو قدرته على أن يجاوب الممثل الآخر بالملامح والإشارات وهو فى موقف الإصغاء" والفراغ بين الجمل "لا يشغله الممثل إلا بقدرة من عنده، وباستحضار نفسى لجميع الأدوار المشتركة فى الرواية، فهو يؤدى دوره، ويتمم أدوار غيره بحسن الإصغاء والتحضير...". (2)

(1) الكواكب- يوليه 1949.

(2) الاثنين والدنيا- سابق.

والعقاد هنا يرتقى بالتمثيل الصامت إلى درجة القول أو النطق، فكأن الممثل الصامت، بما يرتسم على ملامح وجهه، ينطق، والمتفرج يستنتج من خلال الصمت الفاعل، ما يرمى إليه الممثل، وهكذا يتواصل الحوار ويتكامل بالصمت والنطق، ومن هنا يمكن القول إن التمثيل الصامت له أهمية التمثيل الناطق، بل إنه هو الذى يثبت جدارة الفنان وتفوقه، وهذا ما عناه العقاد بملء الفراغ بين جملة وأخرى، على أن التمثيل الصامت، بإيماءات الوجه وحركات الجسم، لا يلقن ولا يدّرس بالكيفية التى يتمهر الفنان فى ابتداعها، وهذا ما أراد العقاد أن يبرزه فى الريحانى.

ثم إن العقاد لا يرى أن الإيماءات تسد فراغاً فحسب، وإنما هى وحى فنى، وهذا الوحى أو الإشارات قد تكون شرحاً أو إبانة، وقد تكون توجيهاً أو إضافة، لأنه يذكر أن وحيه الفنى يوجه الممثلين الآخرين إلى الوجهة الطبيعية وهكذا كان "ينشر الحركة والحيوية من حوله، فيجعل كل شريك له على المسرح يجيب كما ينبغى أن يجيب، ويتخذ الأوضاع التى تلائم جوابه فى مظاهر الإحساس والإلقاء".

ومما أذكره مشاهدتى للريحانى فى فيلم "لعبة الست" وتحية كاريوكا تخاطبه وهو يمثل أمامها بإيماءاته، وبتحريك عصاه. فقد

جذبنى بتمثيله الصامت أكثر مما جذبتنى كاريوكا بتمثيلها الناطق، ولابد أنه كان يمارس هذا فى مسرحه، وهذا ما عبر عنه العقاد تارة بقوله: "هو الممثل الذى يغنيك تمثيله عن موضوع التمثيل"، وبقوله تارة أخرى: "... ولم يكن للممثل الذى يتكلم أمامه فى تلك اللحظة مثل هذا النصيب من التفات الجمهور".

ويتناول العقاد فى مقاله "رجل خُلق للمسرح" بُعداً بعد آخر فى تمثيل الريحانى، وهو جانب موجود فى التمثيل ولكنه نادر، أعنى به استغراق الريحانى استغراقاً تاماً فى الدور الذى يؤديه. والأمر هنا ليس الإتقان الشديد للدور، وإنما هو نسيان الريحانى لنفسه وهو يؤدى، وكأنه فى حالة تنويم أو حالة تلبس لشخصية يحبها، وتسترسل نفسه على سجيتها معها دون تكلف، ويصل الأمر بالمتفرج أن " ينسى الازدواج بين شخصية الدور وشخصية الممثل حين ينظر إليه كأنهما وحدة لا تسمح بالازدواج".

على هذا النحو كان حديث العقاد عن تمثيل الريحانى وقد حشد فيه كثيراً من ملاحظاته القوية، ودقق فيها كعادته فى كل حديث مفعم بالملاحظات الدقيقة.

رجل خُلق للسينما:

وقد قرأ الأستاذ محمد عبد الوهاب مقال العقاد، وأبدى نفوراً منه، لأنه كان يرى أن السينما أنسب للريحانى، وأقدر على إبراز مزاياه، فكتب مقالاً تحت عنوان "رجل خُلق للسينما" رد به على العقاد، ومما جاء فيه: "إننى لا أتخيل الريحانى إلا مظلوماً على المسرح.. فإن خشبة المسرح كانت تسرق الكثير من عبقرياته لتدفنها فى جو محدود، وتطويها دون أن يشعر بها أحد، وتمر بنا فى رخص الريح بينما هى فى إبداعها مثل عطر غال نادر الوجود".

ثم يضيف قائلاً: "إن للريحانى وجهاً معبراً صارخ الملامح، ناطق السمة، تكاد كل خلجة فيه تبرز قصة بليغة صامتة، وله لمحات تطفر من عينيه يسجل فيها أروع أحاسيس الفنان الملهم، دمعة كسيرة، ونظرة مرحة، أو غشاء من ترح أو فرح يكسب لوناً إعجازياً قليل أن يكون له نظير فى العالم... أقول هذا وأنا لا أكاد أتخيل شيئاً غير عدسة الكاميرا يمكن أن تسجل فى أمانة هذه البلاغة التعبيرية، لتقدمها للجماهير نطقاً عبقرياً، وأقولها وأنا لا أكاد أتخيل شيئاً غير الشاشة يمكنها أن تعرض فى إتقان وأمان وراحة هذا العالم الرحب الرائع، الذى كانت تلعب شخصيات نجيب الريحانى المتعددة أدوارها المخلدة فتقرب وتبرز أدق حركة من حركاته، وألمع لمحة من لمحاته.. والمسرح أبداً لم يكن ليساعد الريحانى على الوصول بفنه إلى الكمال التأثيرى على الجماهير...".

وجاء فى مقاله أيضاً أن مسرح الريحانى بعد موته انتهى إلى العدم بينما السينما تقدمه حياً مجيداً "فهو يعيش داخل مجموعة من العلب الصفيح لتعرض على الجماهير فى كل مكان وزمان" ودعا العقاد إلى مشاهدة فيلم "غزل البنات" حين يعرض ليدرك كم أضاع المسرح من الفن الإعجازى للريحانى، وانتهى إلى القول: "إن الريحانى مات فى نظر المسرح، أما فى نظر السينما فكأنه حى فيها إلى الأبد لأنه خلق لها وخلقت له". (1)

قد يكون كلام الموسيقار الكبير صائباً، ولكن هذا راجع لإمكانات السينما، إذ الفضل كل الفضل للكاميرا، لأن عبد الوهاب لم يذكر أن الريحانى أضاف شيئاً أثناء تمثيله السينمائى جعله يفوق تمثيله المسرحى. وأقوال عبد الوهاب يمكن أن تقال عن أى ممثل مسرحى، لأن كل ممثل له ملامحه وتعبيراته، وهذا يعنى ببساطة انصراف الممثل المسرحى والمتفرج عن المسرح إلى السينما، وفى هذه الحالة ينتهى دور المسرح فى العالم، وتغلق أبوابه، إذ لا حاجة بنا إلى المسرح، والسينما قائمة ما دامت هى الأفضل.

(1) الكواكب- أغسطس 1949.

وجليــة الأمــر أن الفــارق بــين الريحــانى المــسرحى والريحــانى السينمائى، هو الفارق بين المسرح والسينما، لأنه هو.. هـو هنـا وهنـاك، يؤدى فيهما حسب إمكاناتهما، فمن إمكانات الـسينما تنويـع اللقطـات، وتحديد زوايا اللقط لإظهار أشياء، وإخفاء أشياء، والتركيز على ما يـود المخرج أو المصور لفت النظر إليـه سـواء أكـان ذلـك فى الوجـه، أم فى الجسم، أم فى الملبس لشحذ عواطف النظارة ومـن إمكاناتهـا اللقطـات الخاطفة المثيرة، واللقطات المتأنية الداعيـة إلى التأمـل، هـذا إلى جانـب اللقطات القريبـة والبعيـدة، وإذ كـان مـن إمكانـات المـسرح التـدرج والتسلسل، فإنه من إمكانات السينما الوثب والقفز، ولكل لقطة دور فى الفيلم، ولابد أن أداء الريحانى أفاد فى ذلك.

وللمسرح إمكاناته ومزاياه، منهـا أن الممثـل يكـون أكثـر انتباهـاً للمتفرجين، وحضوراً معهم، وأكثر تعرفاً على ميولهم وانطباعاتهم عـن تمثيله وموضوعه ومن خلال ردود أفعالهم التلقائية يمكن أن يحـسن فى أدائه، أو يجرى تعديلاً، إنه اتصال وثيق ومباشر مع الجمهور طوال فترة العرض، أما فى السينما فإن الممثل يستحيل عليـه إدراك كيفيـة اسـتقبال الجمهور لأدائه، ثم إن الممثل المسرحى يستطيع أن يحـسن أو يعـدل، أو يضيف أو يحذف فى العرض القادم أو فى اليوم التالى، فى حـين أن ذلـك

يمتنع على الممثل السينمائى لأنه أدى دوره فى الفيلم بشكل نهائى، وفى السينما يرى المشاهد الممثل خيالاً، أو صورة متحركة، أما فى المسرح فإنه يراه حقيقة ماثلة أمامه، ومن هنا يكون تأثره به أقوى، وانجذابه إليه أكبر، وفى المسرح نكون أكثر تنبهاً وحركة وحماسة، وكأن ما يجرى أمامنا أحداث حية حقيقية مع شخوص حقيقيين يتعاطفون أو يتصارعون، ونشعر أننا فى حاجة إلى "التطهير" حسب قول أرسطو، أما فى السينما فيغلب علينا الاسترخاء، لأن صور السينما المتحركة توحى إلينا بأن ما نراه هو تمثيل وخيالات، هذا إلى جانب أن الممثلين والمتفرجين فى المسرح يعيشون فى جو من الألفة والتفاهم، وكأنهم جميعاً فى حفلة عائلية يشيع فيها الأنس، ومما لا ريب فيه أن الريحانى أفاد من الفنين حسب إمكاناتهما، وإذا كانت السينما تفخر بأنها صورته فى أفلامها، فإن المسرح يفخر بأنه أعده وقدمه لها.

وقد مثل نجيب الريحانى عدة أفلام نجح بعضها، وفشل بعضها الآخر، ومن الأفلام التى لم تلق رواجاً أو ثناءً فيلم "ياقوت" الذى مثله فى باريس، ويقول عنه: "بدأنا فى إخراجه باستديو جومون يوم الاثنين، وانتهينا منه نهائياً يوم السبت التالى، أى كروتناه فى ستة أيام" [1] وكان

(1) مذكرات نجيب الريحانى ط. الهلال ص 210.

هدف الريحانى من تمثيل هذا الفيلم أن يربح مالاً لينفقه على المسرح. ولما عاد من باريس كتب عن المسرح يقول: "فكرت فى ذلك الفن الجميل الذى أحببته من كل قلبى، وتملكت هوايته نفسى، واحتل حبه فؤادى حتى صار كالحسناء التى أخلصت لى، وأخلصت لها، فهل أستطيع هجر هذه المعبودة؟ كلا وألف كلا". (1)

ثم مثل فيلم "بسلامته عايز يتجوز" وبعد أن شاهده قال: "أصارحك أيها القارئ العزيز بأننى حين رأيت نفسى على الشاشة، لم أكن أتصور أننى بمثل هذه الفظاعة المؤلمة، وأننى من السخافة على مثل هذه الدرجة" (2) وهذا يظهر أن السينما لم تكن دائماً منصفة للريحانى، ولا قادرة على إبراز بلاغة تعبيره كما يقول عبد الوهاب. وبعد هذا الفيلم عاد للمسرح وعرض مسرحية "حكم قراقوش" ودفعه نجاحها إلى القول فى مذكراته: "كنت انتقم من خذلانى فى السينما، فقد شفيت غليلى، وعقدت نيتى.. على أن أهجر الشاشة بتاتاً، وفى خشبة المسرح متسع لى، وإطفاء لشهوتى الفنية، وغذاء لروحي المتلهفة إلى الكمال".

---

(1) مذكرات الريحانى، ص 211.

(2) مذكرات الريحانى، ص 215.

وأقوال الريحانى هذه تعزز قول العقاد "رجل خُلق للمسرح"، بل إن أقوال الريحانى تطامن من غلواء عبد الوهاب، الذى ذهب فى مقاله السالف الإشارة إليه: إلى أن "المسرح أبداً لم يكن يساعد الريحانى على الوصول بفنه إلى الكمال التأثيرى على الجماهير".

وعبارة عبد الوهاب هذه ينفيها الريحانى نفسه عندما يتحدث عن أمجاده المسرحية واستقبال الجماهير له بالهتاف المدوّى. والتصفيق المتواصل. حتى كانت الدموع تطفر من عينيه، فالتأثير الشديد مُتحقق وملحوظ، إلا إذا كان عبد الوهاب يعنى التأثير الواسع النطاق على الجمهور نظراً لأن مشاهدى السينما أكثر من متفرجي المسرح، وهذا راجع إلى الفارق بين إمكانات الفنين.

أما فيلم "أحمر شفايف" فيقول عنه فوزى العنتبلى صديق الريحانى: "لم ينل حظه من النجاح المادى، بالرغم من تفوقه الفنى" [1] وبالطبع هناك أفلام ناجحة مثل "غزل البنات".

بين العقاد وعبد الوهاب:

وهذا العراك بين العقاد وعبد الوهاب له صلة بما بينهما من جفاء جعل كلاً منهما ينفر من الآخر ويكيد له إذا أتيحت الفرصة. وما بين

(1) فوزى العنتبلى – كتابه عن الريحانى ص 119.

أيدينا يفيد أن العقاد كان يجل عبد الوهاب، ويعجب بإنشاده، وتقول السيدة روزاليوسف أنها أقامت حفلاً ذات ليلة ودعت إليه أحمد شوقى والمازنى والعقاد وعبد الوهاب وغيرهم. وغنى عبد الوهاب دور "قده المياس زود وجدى" فطرب العقاد، وفى اليوم التالى نشر فى البلاغ أبياتاً يقول فيها:

ايه عبد الوهاب إنك شاد يطرب السمع والحجا والفؤادا
قد سمعناك ليلة فعلمنا كيف يهوى المعذبون السهادا [1]

ولكن هذا الصفاء بين الرجلين لم يستمر، فعندما نظم العقاد نشيده القومى (قد رفعنا العلم...) [2] وضع عبد الوهاب لحناً لا يناسب كلماته فرفضه العقاد، وفضل عليه لحن إبراهيم عز الدين لأنه يوافق حركة النشيد، وحماسة المنشدين، وقد يكون هذا الحدث بداية الخصام. وفى عام 1942 هاجم العقاد عبد الوهاب وقال "إنه كثير الاقتباس من الموسيقى الغربية، ونرجو أن يحالفه النجاح فى التوفيق بين الألحان التى يقتبسها، ومعانى الألفاظ التى يغنيها" وقال: "فاللحن

(1) ذكريات روزاليوسف.
(2) العقاد – ديوان أعاصير مغرب.

عنده واللفظ منفصلان" [1] وقول العقاد الأخير صحيح، ولكن ليس على طول المدى.. وعلى أية حال فقد تركت انتقادات العقاد أثراً فى نفس عبد الوهاب.

أما عبد الوهاب فكان يصرّح بكراهيته للعقاد، وانتحل أسباباً أخرى ورد هذه الكراهية على انتقاد العقاد لشوقى وقال: "أنا كنت ضده لأنه كان ضد شوقى، عمل عليه كتاب قاس مما جعلنى أكرهه لأن شوقى كان يمثل بالنسبة لى حياة..." [2] وفى هذا الجو من الجفاء والكراهية جرت هذه المعركة بينهما، ولا يفوتنا القول أن فى مقال عبد الوهاب دعاية لفيلم "غزل البنات" الذى شارك فيه، فقد مجّد فيه السينما، وذكر اسم مخرجه أنور وجدى وبطلته ليلى مراد، وأظهر الأداء الفنى للريحانى، وتحدث عن أحد مناظره، ودعا العقاد لمشاهدته حين يعرض، وكل هذا ليس بعيداً عن الدعاية.

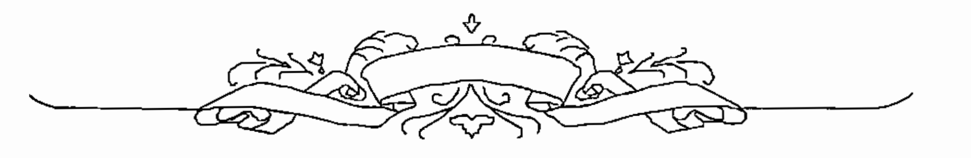
وقد اهتم نقاد الفن والدارسون بنجيب الريحانى، وعرضوا لأعماله، وتناولوا شخصيته، وأبرزوا موهبته الفنية من أمثال بديع

---

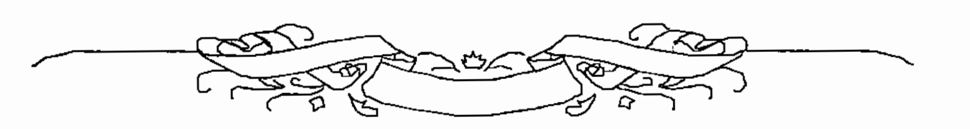
(1) مجلة الاثنين والدنيا – سابق.

(2) رتيبة الحفنى – كتابها "محمد عبد الوهاب حياته وفنه" أما الكتاب الذى يشير إليه عبد الوهاب فهو "الديوان فى الأدب والنقد" الذى وضعه العقاد والمازنى.

خيرى وليلى أبو سيف وفوزى العنتبلى وأحمد سخسوخ وعبد الحليم بيومى، وانصرفت كتاباتهم إلى عروضه المسرحية. لأنه أمضى فيها معظم وقته، وبذل فيها جهده، ولم يكن من الخطأ أن جاء حديثهم قليلاً عن أفلامه، فنجاحه فى فيلمين أو أكثر لا يدعو الدارسين إلى إهمال عشرات المسرحيات، ويقولون مع عبد الوهاب بموته المسرحى، ويجب أن نأخذ فى الاعتبار أن أفلامه أعطتنا صورة من تمثيله المسرحى، وإذا كنت أميل مع غيرى إلى أنه "رجل خُلق للمسرح" فإننى اعتقد فى وحدة الفن التمثيلى، وأداء الريحانى فى المسرح والسينما ضرب من هذه الوحدة.



رواية قمبيز بين المازنى والعقاد



(1) نقد المازني

لمسرحية قمبيز

اهتم الأدباء بمسرحية "قمبيز" لشوقى، وقدروا قيمتها الأدبية والتاريخية ومغزاها الوطنى. فقد تحدث عنها الذين درسوا نشأة المسرح الشعرى عند العرب وبخاصة عند شوقى مثل د. مندور، ود. عزيز إسماعيل.

وهناك نظرات تحليلية رافقت المسرحية في طبعتها عام 1946 بدون توقيع.. أما المازني فقد أنتقدها في سبع مقالات تباعا نشرتها جريدة "السياسة" اعتبارا من الثاني والعشرين من ديسمبر عام 1931. وعرض لها من الناحية التمثيلية والأداء الشعري، ووقف عند التاريخ وقفات قليلة.

الأصول الأسطورية للمسرحية:

وقبل أن نقلب صحائف المازني في نقد المسرحية نبين مضمونها وأصولها الأسطورية وتدور أحداث المسرحية بين مصر وفارس في القرن السادس قبل الميلاد زمن حكم قمبيز والأسرة السادسة والعشرين المصرية وكان مقر البلاط في "صا الحجر" (من أعمال الشرقية الآن).

وقد أقام شوقي مسرحيته علي أسطورة فحواها أن قمبيز شاه الفرس رغب في الزواج من بنت فرعون فأرسل وفدا لذلك. ولكن نفريت بنت فرعون مصر أمازيس أبت هذا مع إحاطتها بما يجر رفضها من ويلات قمبيز علي مصر. وهنا تقدمت نتيتاس بنت ملك مصر السابق الذي قتله أمازيس واستولى على ملكه، وقبلت الزواج فداء لوطنها وبراً به. وسافرت إلي فارس واقترنت بقمبيز علي أنها بنت فرعون أمازيس.ولكن سرعان ما افتضح الأمر وعرف ملك فارس أن نتيتاس ليست بنت أمازيس وأن المصريين خدعوه فجهز حملة عسكرية غزا بها مصر واحتلها وأذل أهلها وحطم معابدها. وهذا ما تناوله شوقي في مسرحيته.. وهناك رؤية أخري للأسطورة قوامها أن أمازيس قتل ابرياس فرعون مصر واستولي علي عرشه، وعندما ولدت نتيتاس أبنة فرعون القتيل أحيط خبر ولادتها بالكتمان وجعلها أمازيس في مقام ابنته، حتى نتيتاس نفسها لم تكن تعلم أنها ابنه فرعون السابق. وعندما أرسل قمبيز في طلب الزواج من أبنة فرعون مصر، زفت له نتيتاس علي أنها ابنه الملك الحاكم، ولما مات أمازيس، وعرف قمبيز- في فارس- أن زوجته هي ابنة الملك القتيل وأنها صاحبة العرش الشرعية الذي اغتصبه أمازيس، ومن بعده ابنه بسماتيك، غزا مصر لأحقيته في حكمها باسم زوجته، وهذا ما فعله دايبرز علي نحو ما يشير المازني.

ولكن هاتين الأسطورتين لا تقنعـان المـؤرخين بـأن سـبب غـزو قمبيز لمصر هو الانتقام من المصرين لكذبهم عليه، أو لأنه يطالب بحـق زوجه في عرش مصر. فالحقيقة أن هنـاك تنافسـاً بـين فـارس واليونـان وقرطاجـة في مجـال الفـتح والتوسـع، وكـان المتنافـسون يرغبـون في الاستيلاء علي مصر ليثب كل منهم علي الآخر، ولـترجح كفتـة، وغـير هذا من الأسباب المغرية لاحتلال مصر نظرا لمكانتها التاريخية وموقعها المتميز وخيراتها الكثيرة.

وقد نأي أصحاب القرائح الفنية، والملكات الأدبية عن الأسباب الحقيقة التاريخية ولجأوا إلي الأساطير لأنها مجال تـسبح فيـه خيـالاتهم، وتبدع فيه قرائحهم،

فضلاً عن أن الأسطورة أطوع لهم في توجيهها لخدمة أغراضـهم، وتقريب مرادهم، فالقيود معها واهية، والخيال في إطارهـا طليـق، وان كان يجب التمسك بالأصول، واستلهام التاريخ وعدم الكذب عليه.

تخليط الأوزان:

استهل المازني كتابته عن مسرحية "قمبيز" بانتقاد أوزانها، وجريان الشعر فيها علي لسان الشخص الواحـد بـأوزان مختلفـة، وفطـن إلي أن الانتقال المفاجئ من وزن إلي وزن يعمـل عـلي تحـول الـشعور ويخـرج

النفس من الإيقاع الذي الفته، والأكثر من هذا يوقع النفس في "سلسلة رجات فكأن النفس في زلزال معنوي من كثرة تلاحق الرجفات".. ولا يقف المازني عند هذا، وإنما يـذهب إلي أن معـاني شـوقي التـي صـاغها شعراً وتنقل فيها من وزن إلي وزن ليست مـن الجـلال والـسمو حتـي تتطلب أوزاناً خاصة تبرزها وضرب أمثلة كثيرة تؤيد ما يقول ليثبت أن التغيير في الأوزان ليست حالة مفردة، وإنما مطرد.

وقد أخذ العقاد نفس المأخذ علي شوقي في كتابـة الـسالف الـذكر وزاد علي المازني أنه صاغ بعض الأبيات التي تغاير فيها الوزن والقافية، صياغة جديدة يتوحد فيها الوزن وتطرد القافية دون الإخلال بـالمعني، ومع أنه ليس من المستطاع أن يـنظم شـاعر مـسرحية كاملـة مـن قافيـة واحدة وبحر واحد، إلا أنه من الأفضل أن يجري القول المفرد أو الحوار القصير علي وزن معين حفاظا علي الروح الموسيقية لأن هذا ما يمتاز به المسرح الشعري من المسرح النثري.

البناء الفني:

والمسرحية عموما تكون متهاسكة البنيات عندما يمهد فيها حدث مضي لحدث وليد يأخذ في التكشف والنمو تـدريجياً في مـسار الروايـة، وعلي ألسنة الشخصيات ومن خلال الحوار. حتى مع الأخذ في الاعتبار

طريقة استعادة الماضي أو استرجاعه بشكل أو بآخر. وهذا ما لم يتحقق في بعض مشاهد "قمبيز" شوقي. مما دعا المازني إلي رميه بالاضطراب والتشويش.

فشوقي يظهر في الفصل الأول أن نتيتاس بنت فرعون القتيل تخبر نفريت بنت الملك الحاكم أمازيس أنها قبلت زواج قمبيز فداء لمصر، وتقول نفريت لنتيتاس "أذهبي افدي البلاد" فترد عليها نتيتاس: "نعم أفدي البلاد نعم" والحاصل من هذا الحوار أن "نفريت" تيقنت أن نتيتاس ستنزل إلي قمبيز وتحل المشكلة إلا أن شوقياً يجعل "نفريت" بعد ذلك تذهب إلي أبيها لتلومه علي أنه سيزوجها من قمبيز مع أنها علمت بقبول نتيتاس الزواج من شاه الفرس، وهو حدث مضي، فأي حدث جديد في لوم أبيها علي موقف محسوم. وبعد حديث بين نتيتاس وفرعون. تدخل نفريت" فيصيح فيها فرعون "تعالي أنبئك الجليل تعالي" يعنى أن نتيتاس أخبرته أنها ستنزل إلي قمبيز. وكأن نفريت لا تعلم الخبر. والحدث الرئيسي في كل ما طرحناه أنه تحصل عند نفريت منذ البداية أن نتيتاس ستتزوج من قمبيز تضحية في سبيل مصر. فلماذا كل هذا الكلام مع أنه لم يأت بجديد أو حدث وليد مما أدي بالمازني إلي القول بأن ترتيب المواقف مشوش يفتقد إلي التناسب والسبك.

ولو أن شوقياً جعل نفريت تخف طربا وتذهب ومعها نتيتـاس إلي أبيها وتخبره بقبول الأخيرة الزواج مـن قمبيـز لكـان أجـدى، وجـري حوار بينهم تظهر فيه نتيتاس وطنيتها، وتعرب فيه نفريت عن فرحتهـا، ويعلن فيه الملك غبطته ومباركته مسعى نتيتاس لعد هذه تنميـة طبيعيـة مقبولة للحدث أو للخبر الذي فحواه قبول بنت فرعـون القتيـل زواج قمبيز. وهذا مهم في البناء الفني بدلا من عود علي بدء، وتحصيل كـلام في النهاية محصل منذ البداية، ومن ناحية ثانية يبين هذا أن الحدث تطور من داخل الموقف وبتلقائية وعفوية بدلا من فرضه والإلحاح عليه. ومن ناحية ثالثة يكشف عن طبيعة كـل شخـصية ويحـدد دورهـا في حـدث الفصل الرئيسي ومعالجة الشخوص لمطلب قمبيز.

ومن الأحداث المباغتة التي أخـذها عليـه المـازني أن وفـد قمبيـز الذي حضر أمس فقط يعرف أن تاسو- عندما أقبل عليهم - عشيق ابنه فرعون وهي التي جاء الوفد لخطبتها، وإذا كان الوفد استطاع أن يعرف بسهولة أن نفريت عشيقة تاسو حارس أبيها ألا يعرف أن نتيتاس التـي ستزف إلي قمبيز هي ابنة فرعون المزيفة وبخاصة أن فرعون أدب مأدبـة كبيرة للوفد وحضرها كبار رجـال الدولـة في مـصر وبيـنهم الأجانـب وفيهم الكتوم ومنهم من يخون أو يثرثر أثناء السكر، وحـضرت المأدبـة

نتيتاس التي لا يجهلها أحد رجال مصر إنه احتمال وارد، وكان علي شوقي أن يحتال ليبقي السر في أضيق دائرة علي حد قول المازني وكما فعل د. ايبرز في روايته "الأميرة المصرية" علي أن المازني يضع يده علي نص تتفوه به نتيتاس يعمل على تقويض الرواية، فالمسرحية قائمة علي أن نتيتاس قبلت الزواج من قمبيز لتقي مصر شره، فإذا بشوقي يقول بعد ذلك علي لسان نتيتاس:

أفيقي بنت فرعون ... فما يزكو بك السكر
غداً تذرو رياح الفرس ... من موتاك ما تذرو
غداً يصبغ من شط ... لشط بالدم والنهر
غدا يهتك عن أربابك ... المحراب والستر

ويري المازني أنه إذا كان ذهاب نتيتاس إلي فارس لا يدفع شر الحرب ولا يحمي مصر مصيبة الغزو فلماذا قبلت أن تسافر بدلاً من بنت الملك، وفيم زعمت وكيف صدقوا أن تضحيتها بنفسها أن هي ألا فداء للوطن؟ ولماذا جعلها الشاعر تتنبأ بوقوع الشر؟ ويري المازني أن هذا الموقف بعد الوقوف علي حقيقة نتيتاس وخديعة قمبيز يفسد غرض الرواية.

* * *

المازني ومندور:

وهناك نقطة أخري أثارها المازني ليست بأقل من سابقاتها في هدم الرواية والقضاء علي الغرض الرئيسي منها. نمهد لها بأن نتيتاس كانت عاشقة لتاسو حارس أبيها، فلما قُتل أبوها، واستولي أمازيس علي الحكم، أنتقل "تاسو" من حب نتيتاس إلي حب نفريت بنت الفرعون القاتل وفي فارس تتذكر نتيتاس حبيبها الخائن تاسو وتناجيه بما يستفاد منه أنها مازالت تهواه، وأن ما زعمته من التضحية بقبول الزواج من قمبيز فداء للوطن لم يكن صحيحاً، وإنما رأت في الاقتران بشاه الفرس خلاصا لها، وفرصة لترك الوطن غيرة من نفريت التي استولت علي قلب حبيبها، وفرارا من عشيقها الذي صرف قلبه عنها ويعلق المازني قائلاً: "كأنما عز علي شوقي أن يترك الباعث الوطني الذي عزاه إليها في الفصل الأول من غير أن ينقضه بلا موجب".

وبعد سنين طويلة من نقد المازني، وجه د. مندور في كتابيه "مسرحيات شوقي" و "النقد والنقاد" انتقاداً لمسرحية قمبيز دار في حدود مقولة المازني السالف ذكرها. فيورد أن الحالة النفسية التي مرت بها نتيتاس نتيجة انتقال حبيبها إلي نفريت ونقمتها علي تاسو تجعل القارئ "يشك في نبل نتيتاس وسيطرة روح التضحية والفداء الوطني

علي نفسها مما يذهب بروعة بطولتها ويضعف من عطفنا عليها". ويري مندور أن هـذا هـو النقـد الأسـاسي للمـسرحية وأن شـوقياً لم يـصب الهدف. فقول مندور لا يخرج عنه انتقادات المازني. ولعله توارد خواطر ولعله سرقة فكل منهما أصاب شوقياً في نفس المقتل. وكان علي شـوقي أن يخفي مشاعر نتيتاس تجاه حبيبها لكي يتسنى له وضـع مـسرحيته في الإطار الوطني الخالص الذي أراده لها.

شخوص الرواية:

وثمة كلمة في شخـصيات الروايـة المـسرحية وهـي مـن الأهميـة بمكان في العمل الفنـي، ومفادهـا أن الـشخوص في الروايـة يجـب أن يكونوا علي المستوي الواقعي، فإذا كان لابد من التحـوير والتفـنن فإنـه يلزم أن تكون الشخصية الفنية مقبولـة لـدي القـارئ أو المـشاهد مـن خلال معرفته للشخصية الفنية مصورة وممثلـة للشخـصية الحقيقيـة أو دائرة في فلكها ومنسجمة معها.

وقد أخذ المازني علي شوقي أن شخوصه لا تمثل الواقـع فيـبرز أن الانطباع الذي يخرج به القارئ من الفصل الثاني هـو أن الملـك كـان في تلك الأيام مسخرة وأن سياسة الدول كانت عبث أطفـال، وأن قمبيـز كان رجلاً مجنوناً لا أكثر وأن فرعون مصر كان مغفلاً أبله".

وقد يكون قمبيز مصاباً بنوبات الصرع إلا أن إسراف شوقي في تصوير جنونه يخرجه من دائرة الرجل الذي يدبر أمور دولة ويعمل علي توسيعها وأمازيس الذي دبر لخلع فرعون السابق عليه وقتله لا يمكن أن يكون بالوهن الذي تصوره له ابنته نفريت من أنه يمكن أن يتغاضي عن عهرها مع تاسو.. وهكذا.

ويتهم المازني شوقياً بتجريد شخوصه من بواعث النبل، فنتيتاس بعد أن يظهرها في مظهر التضحية يعود ليخلع عنها هذا الثوب، ونفريت تنتحر لتغسل ذنبها، ولكن شوقياً يعود ليبين أنها انتحرت مخافة الحساب وليس نتيجة تأنيب الضمير، والمصريون بعد أن يصورهم أعزة جبابرة سرعان ما يصفهم بالجبن وبدلاً من الدفاع عن الوطن يبحثون عن إوزهم وبطهم، فإذا صاح فيهم من يحثهم علي التمرد رد عليه آخر بضرورة الحذر من بأس قمبيز وجلاديه. وهذه الشخوص كان يجب أن تتجلي فيها الوطنية لمسايرة غرض المؤلف من إنشاء الرواية. بل إن المازني يلتفت إلي أنه لا يسفه إلا المصريين أما الأجانب فيثنى عليهم، وفي آخر الرواية يجعل قمبيز يندم ندماً صحيحاً علي ما فعل "ولا يعرض لهذا الندم بما يفسده أو يضعفه أو يخرجه إلي تأويل غير محمود كما فعل مع نفريت المصرية". وهذا التصوير لشخوص

المصريين يباعد بين شوقي وهدفه الوطني من الرواية. وإذا كان شـوقي أبرز ندم قمبيز فأنه لم يغفل عن طغيان شاه الفرس وجبروتـه وتوحـشه وكبره وهذا يعني أن شوقياً أبرز جوانب عديدة في شخـصيته. كـما أنـه تلتمع في شخصية نتيتاس بين حين وآخر الناحية الوطنيـة. فحيـنما هـمّ قمبيز بغزو مصر كانت تطامن من غلوائه لتثنية عن الغزو، وتهتف بـين حين وآخر "تعيش مصر وتبقي وطني يا رب لا مـس بـشر" وفي نهايـة المطاف تذهب إلي جنوب مصر لتحث علي الثورة ضد المحتلين. وهكذا تتعدد الجوانب في شخوص المسرحية.

الأداء المسرحي:

ويلتفت المازني في نقده إلي أهمية تناسب المنظر كما يـرد "في الـنص وإمكان تجسيده علي ملعب التمثيل، فإذا كـان عـدد الـشخوص كثـيراً وحجم الأشياء كبيرا كما هو في المنظر المكتوب تعثـر الأداء عـلي خـشبة المسرح. وقد فات شوقي- في بعض الأحيان- أن يناسـب بـين منـاظر الرواية، ومساحة المسرح، فقد جمع في أحد مناظر الفـصل الأول أفـراد الوفد الفارسي وفرعون ونتيتاس، وكبار رجال الدولة المصرية، ورجال الكهنوت علي وليمة كبيرة فيها ألوان الطعام المختلف من خراف مشوية وباردة وبط صيد وسـمك النيـل والحلـوى وسـلال الفاكهـة وأبـاريق

الذهب والفضة، ثم يجيء من يرغب في الدوران والرقص والعزف والشرب ويقول المازني "ولا ندري أين يستطيعون أن يرقصوا والمنظر مكظوظ بالمائدة أو الموائد الملكية" ثم يجيء السحرة لإظهار سحرهم، ولا شك أن هذا إخفاق من شوقي.

والفصل الثاني من الرواية تجري حوادثه في مدينة سوس الفارسية، وقد صوره شوقي بقوله:

"في حجرة فارسية فخمة مفروشة بثمين الطنافس ومملوءة بالوسائد من الحرير المختلف الألوان، وقد زينب زواياها بالرياحين الكريمة" وهذا الوصف كتبه شوقي لتفيد منه فرقة التمثيل وهو غير كاف لتصوير جو فارس. فالحجرة مملوءة بالوسائد وكأنها مخزن على حد تعبير المازني. والمنظر الخارجي ليس عاملاً مساعداً علي فهم الرواية فقط، بل له صلة بالبنية الأساسية للمسرحية إذ إنه جزء منها وإذا كان الشاعر شوقي قد قصر في وصف المنظر الخارجي، فعليه أن يستدرك ذلك في الحوار الداخلي بين الشخوص ومن خلال المواقف حتى يتسنى للقارئ أو المشاهد أن يحيط بالمكان من رسم جوه، والإتيان بعناصره الدالة عليه. وقد انتقد المازني شوقياً في هذا. لأن الفصل الثاني ليس فيه دلالات واضحة علي أنه يجري في فارس، والمازني محق في نقده لأن تصوير المكان في العمل المسرحي مهم كتصوير الزمان وما أسهل الحيلة

علي المؤلف لو أراد فنتيتاس مصرية تدخل فارساً لأول مرة، ولو أن شوقياً جعل فارسياً وفارسية تتنقل بها في ربوع قصر كسري لتريها ما لم تره من قبل أو يسرد عليها معالمه لأدي واجبه، ولا يحول ذلك دون موازنة نتيتاس بين ما رأت في فارس وما شاهدته في مصر ثم تنتقل بعد ذلك إلي صلب الموضوع فكان علي شوقي أن يعمل علي الإشباع الفني للنص حتى يتحقق الإمتاع الفني من العرض. لأن النص هو المعول عليه في الأداء التمثيلي وإحالته إلي مشاهد مرئية.

والأفكار التي جالت في نفس شوقي لا يمكن أن نتبينها إلا في عمل أدبي ومهما يكن من أمرها فقد تبينها المازني علي هذا النحو الذي قد يصيب وقد يخطئ ورأيي الشخصي هو أن المازني دلل بنقده علي تفهمه للعمل المسرحي تأليفاً وتمثيلاً، وصحائفه تلك أملتها البداهة، كما أحكمها الفكر، واستجاب فيها لحسه الفني لتقويم عمل مسرحي وتعيين ما فيه من أوجه القصور.

ولا يعد هذا القصور هدما للمسرحية التي نحن بصددها، بقدر ما يعد نصيراً للمسرح القويم الذى يخلص فيه المبدع لفنه، ويؤثر به في غيره، ويرعاه بحسه المتميز، وذهنه المتيقظ، فلا تتناكر فيه المواقف أو تتواثب فيه الحوادث، أو يفقد التماسك والتناسب، أو يسترسل مع العواطف المريضة والأفكار البليدة مع حسن الصياغة، وإبراز الدلالة.

وقد ظلم المازني نفسه بعدم جمع هذه المقالات في كتاب، فظلت مطوية، مما أدي إلي إغفال الدارسين لها من أمثال د مندور، ود شوقي ضيف، ود غز الدين إسماعيل ود. نعمات فؤاد ممن عرضوا لدرس شوقي أو المازني.

المصادر:

- مقالات المازنى فى نقد رواية قمبيز بصحيفة "السياسة" اعتباراً من 2/ 12/ 1931 حتى 30/ 12/ 1931.
- رواية قمبيز فى الميزان للعقاد.
- مسرحية قمبيز لشوقى.
- كتابات د. محمد مندور "النقد والنقاد والمعاصرون" و "مسرحيات شوقى" .

(2) رواية قمبيز في الميزان للعقاد

وفي سنة 1931 أصدر أمير الشعراء مسرحية "قمبيز" وقد تناولها المازني في سبع مقالات ناقدة ساخرة بجريدة "السياسة" في شهر ديسمبر 1931. ثم توقفت هذه الحملة النقدية المروعة فجأة. مما يظهر أن الناقد تعرض لضغوط قوية ليمسك عن الكتابة، وربما هذا ما دعا الأستاذ العقاد، إلي تناول المسرحية بالنقد الحاطم الذي بثه في كتيب دعاه "رواية قمبيز في الميزان" سنة 1932، وكان غرضه إظهار عورات في شعر المسرحية، وتصحيح أخطاء تاريخية، بعضها يمس سمعة مصر الفرعونية: فمن ناحية النظم لاحظ الأستاذ قصر نفس شوقى، واضطراب قوافيه، وضرب أمثلة عديدة علي تغبر الوزن والقافية في بيتين يلقي بها شخص واحد، مثل قول تاسو:

أجل حول هذا الشهد

والزبد النمير الصافي

ما بال يا نفريت ما هذا ألأسي

ما بال عينيك تريدان ألبكا

"فها هنا بيتان يقولها تاسو: وحده كل منهما علي بحر وقافية غير بحر الثاني وقافيته. وهذا الاضطراب، واختلاط الأنغام في اتساق يهز الإحساس، ويبين أن الناظم لم يكترث بالشعر، ولم يحقق ما يتطلبه، ولم ينتقد الأستاذ العقاد بمثال واحد، بل ضرب عدة أمثلة، وقام بإعادة صياغة الأبيات التي تغايرت فيها القوافي والأوزان، دون إخلال بالمعاني، وقد قال د. عز الدين إسماعيل في مقدمة مسرحيات شوقي التي طبعتها هيئة الكتاب: "كان- شوقي- مضطراً إلي الخروج من قبضة الوزن الواحد والقافية الموحدة، إلي التنويع الدائم للأوزان والقوافي، علي نحو يضمن مرونة الأداء..".

وهذا صحيح في عموم المسرحية، ولكن إذا وضع الناظم بيتين اثنين علي لسان شخص واحد، في موقف، يلفظ بهما في نفس واحد؛ فيجب أن يكونا من وزن واحد وقافية واحدة، وهذا ليس عسيراً علي أمير الشعراء لضمان استمرار الإيقاع الموسيقي وانتظامه، إضافة إلي أن الكلام الواحد في الموقف الواحد يعبر عن شعور واحد في الأغلب؛ لأن الكلام في هذه الحالة إما عرض، وإما استجابة، ثم إن هذا من أصول الفن، وليس حلية أو رفاهية.

وفي مجال الإبداع الفني والخيال، عرض الأستاذ العقاد مواقف تاريخية، صوراً عديدة، وذكر أحداثاً وشخوصاً كان يمكن أن يفيد منها

أمير الشعراء ولكنه لم يفعل، مثل قارون الذي يضرب به المثل في الثراء، وكثير منا لا يعرف في أي زمن عاش، وذكره يثير انتباه القارئ والمتفرج، وما قاله الأستاذ صورة من صور النقد، ألا يقول الواحد منا، لو أن الشاعر فعل كذا أو قال كذا لكان حديثه أوقع، وأقواله أوفق، لأن الناقد يتخيل أثناء ممارسته النقد.

أخطاء تاريخية:

وبين الأستاذ العقاد أن كثيراً من أحداث التاريخ جاءت مغلوطة في المسرحية، ومنها أن قمبيز قتل أخاه برديه علي مشهد من الحراس، وفي التاريخ قتله خفية، وبينما يجعل أمير الشعراء فانيس اليوناني أميراً للجيش المصري، فإن الحقيقة أنه ضابط من الضباط، ولم يكن للجيش أمير واحد في جميع البلاد، وعلي حين يقول شوقي: أن المصريين يضحون بالبنات أثناء فيضان النيل (أسطورة عروس النيل)، ينفي الأستاذ هذا الكلام من هيرودت، ويذهب شوقي إلي أن قمبيز قتل العجل بطعنة خنجر بين قرنيه، والصحيح أنه طعنه في فخذه.

ومثل هذه الأخطاء مجال للنقد، ولصولات ناقد مثل الأستاذ الذي ينتصر للحقيقة، وقد رجع استأذنا في ردوده إلي مصادر تاريخية مثل الكتاب المقدس وتاريخ هيرودت، وجستاف جكفيه، وبتري

الأثـري، وغـيرهم، مما يـدل عـلي أنـه احتـشد للموضـوع، وأخـذه مأخذ الجد، وللقاص "وللـشاعر أن يـسد نقـص التـاريخ إذا سـكت" كما قال الأستاذ.

وقد ذكر د.مندور في كتابـه الـصغير "مـسرح شـوقي": أن أمـير الشعراء آثر أن يصوغ روايته من الأسطورة المكتوبة عـن غـزو الفـرس لمصر، تاركاً التاريخ جانباً، وعليه فلا يحق للعقاد أن يـشدد النكـير عـلي شوقي باسم التاريخ"، وهـذا صـحيح في تنظـير الفـن، ولإقامتـه عـلي مناهج منتظمة، والمؤلف الـذي يلتـزم الطريقـة الأسـطورية، عليـه أن يمضي فيها، ولكن أحمد شوقي كان يلجأ إلي التاريخ ويأخذ منه. ومادام رجع إلي التاريخ فعليه أن يلتزم بحقائقه، فإذ رفد عمله الأدبي بواقعـة؛ فعليه أن يعطي التاريخ حقه، والحق التـاريخي هـو الـصدق، ونـضرب مثلا بقول شوقي: إن بسماتيك قُتل بعد غزو قمبيز بلاد النوبـة، بيـنما فى التاريخ أنه قتل قبل هذا، وقد يبدو الأمـر بـسيطاً؛ ففـي الحـالين صرع بسماتيك، فماذا أفاد شوقي من مخالفة التاريخ؟، ومـن يطـالع مـسرحية قمبيــز لا يجـد في كثـير ممـا انتحلـه مؤلفهـا شـيئاً يخـدم الروايـة أو غرضه.

* * *

شوقي بين يدي قمبيز:

وإذا كانت دراسات الأستاذ كثيرة في المسرح الأوربي والعربي. فإن نتاجه في مجال الإبداع المسرحى محدودة جداً، ولا أعرف له سوي مسرحيته الشعرية "شوقي بين يدي قمبيز" التي ألحقها بكتابه النقدي قمبيز في الميزان وتقع في أكثر من مائة بيت، وتعد مسرحية من فصل واحد، أو تعد مشهداً كبيراً في فصل طويل، وقد ذكر الدكتور علي الراعي في كتابه "دراسات في الرواية المصرية" أن له مسرحية حول همام في رواية "سارة". وهي وإن عدها مسرحية، فإنها مسرحية قصيرة جداً.

وهناك حوار بين اشتراكيين، رفيق أول ورفيق ثان فى ديوان "عابر سبيل" الأول يرى الربيع جميلاً، والثانى يراه ثقيلاً، لأن الأغنياء اتخذوه متاعاً لهم، ويمكن أن ينسب هذا الحوار إلى المسرح على استحياء لأنه قصير بالرغم من استيفائه لغرضه.

ومسرحية "شوقي بين يدي قمبيز" ربما كان الغرض منها إبراز قدرات العقاد في أن يضع مسرحية من بحر واحد [1] وقافية واحدة مطردة، ردا علي تغاير البحور والقوافي في قول ممثل

---

(1) البحر الذى صاغ منه الأستاذ العقاد هو مجزوء الكامل (متفاعلن: متفاعلن).

واحد في موقف واحد كما بينا، والمسرحية في عمومها لون من ألوان الهجاء لشوقي.

وتتلخص المسرحية، في أن قمبيز يري شخصاً في جانب الهرم، فيسأل كاهنه سابور عنه، فيخبره بأنه شاعر مصري (شوقي) يغتاب الدول، وشعره فاتر إن مدح أو هجا، يخشي الحكام، وهو ينظم قريضه، ولا يلقيه في المحافل والمجامع. فأمر قمبيز شاه فارس باستحضاره ليراه عن كثب فأحاطه علماً بأنه لو أقبل سينهال علينا شتماً وسباً، ويشوه صورة الشاه ويقبحها، ويتهمه بالظلم والطغوي، وبالرغم من هذا أشار الشاه باستدعائه ومثوله، فجاء شوقي، وما أن وقف بين يدي الملك، وقال: لبيك يا مولاي، حني انبري له مولاه وزفر بكلام ذكر فيه المثالب والعيوب، أما شاعر مصر فقد حاول تهدئة جأشه، والثناء عليه بالشجاعة، وحسن السياسة وتحقيق العدالة، وحينئذ انتفض سابور، وقال له: ألم تؤلف رواية قمبيز؟ فتنصل شوقي وزعم أن العقاد هو الذي نظمها، فرد عليه الكاهن وصوب إليه كلاماً مفاده أنه هو الذي صاغ الرواية.

أما الملك فأمر بهلاكه، وكان شاعر مصر هيابة منخوب الفؤاد واستشعر أخطار الشاه وكاهنه، فوجه كلاماً إلي الكاهن يستشفعه فيه، وطلب إليه ألا يزيد غضب الملك، وبين له أنه كان في جانب الفرس،

وليس في جانب مصر، وكرر طلبه بالشفاعة والرأفة، ولكـن الكـاهن لم يرق أو يظهر لينا، وأفاده بأنه هالـك لا محالـة، ولـج الملـك وكاهنـه في الكلام، وقال الشاه للكاهن:

لا بـــل كفانـــا ضـــحكاً
منـــه وترفيـــه ســـأم
فـــانفض رقـــاك واعـــده
وعـــد بنـــا إلى الـــرجم
شـــوقي متنبهـــاً:
مـــا هـــذه الأشـــباح؟
مـا هـذه الـرؤي؟ مـاذا ألم؟
التوبـــة.. التوبـــة لا
عرضـــتُ حتـــى للـــرمم
حـــذار ســـحر فـــارس
وســـحر ســـائر الأمـــم
إن الـــسعيد حـــازم
أبـــداً حزمـــاً وخـــتم

وهذه الأبيات ختام المسرحية.

تحليل فني:

وقارئ المسرحية تدركه الحيرة في تقويمها، ويتساءل أهي فكاهية أم مأساوية؟، إن الطابع الهجائي الساخر ظاهر فيها، وفي الهجاء ما يضحك لأن فيه تصغيراً واستخفافاً بالشخوص، والمسرحية مفعمة بالسخرية، ولم يسلم كبار شعراء العربية من الهجاء والتهكم، كذلك فإن المسرحية تضع شاعر مصر أمام القبور، وهو موقف فاجع يثير الحزن والشفقة، في الحقيقة هي هذا وذاك، مزيج من الفكاهة والتراجيديا، ولكن يغلب عليها الهجاء المضحك، وبخاصة أن الأستاذ العقاد أظهر أمير الشعراء في صور وأشكال كاريكاتورية هزلية تثير الضحك، ونزل به من النبالة والجلال ليتناسب مع المسرح الفكاهي.

وقد استخدم الأستاذ العقاد عنصر التحقيق أو المحاكمة لتتدرج المسرحية وتنمو، وهو عنصر ملائم لها لأن شوقى متهم بهجاء فارس ومليكها، ولابد من التحقيق معه، والتحقيق فى المسرحية هو جذرها وجوهر موضوعها، وتكمن فيه الإشارة، والتشويق، والتوسع فيه ملأ ساحة المسرحية، كذلك كان حيلة فنية ليظهر المؤلف ما يريد إبرازه فى شوقى.

ومن قراءة المسرحية نتبين أن بدايتها وثيقة الصلة بنهايتها، أى أن الاستهلال يسلك سبيله، مع امتلاء، ليبلغ الختام، فـ "قمبيز" فى مفتتح المسرحية يصف شوقى بأنه قزم، وثعلب... وسابور الكاهن يخبر الملك

بأنه شاعر مصرى يغتاب الأمم، والمحادثة بينهما تكشف عن سوء القصد مسبقاً مما يعنى أنهما أخليا ذمتيهما من النزاهة، وهمّا بقذفه بتهم راجفة، وفى هذا الجو الذى لا تسلم فيه العواقب تتصاعد المسرحية وتتهالك، حتى يقضيا بإدانة شاعر مصر. وهكذا أفضت بواكير المسرحية إلى خواتيمها، دون أن يرى الناظر نكراً فى الحوادث. وهذا يوضح للقارئ الأجواء التى تتحرك فيها المسرحية. وكأن المقدمة ضوء كاشف ينير فجاج العمل الفنى، وكلما مر القارئ أو المشاهد بحادث تذكرها لأنها عامل تذكير، ويظل فى المطالعة أو الفرجة حتى يصل إلى النتائج.

والمسرحية تنطبق عليها شروط المسرح التي وضعها المسرحيون منذ القدم، فأحداثها وقعت في زمن واحد، ومكان واحد، أي وقعت في جلسة واحدة بجانب الهرم، ودارت حول فعل واحد_ هو طعن شوقي في الفرس، ولو مثلت علي خشبة المسرح فلن تحتاج إلي تغيير في المناظر، وكل هذا عمل علي حبكة المسرحية.

وبالرغم من صغر المسرحية فإن عناصر موضوعها وافية لإيضاح مراميها، كذلك جاءت حوادثها متعاقبة، ومشاهدها الصغيرة متنوعة ومتنامية، فمن استحضار شوقي ليمثُل بين يدي قمبيز، إلي الحديث معه بغلظة وخشونة، واتهامه بالإساءة إلي الملك إلي محاكمته، إلي استدعاء

الحشم لاختيار طريقة لموته، إلي طلب الشفاعة.. إلي آخره؛ فهذا التدرج في الأحداث شكَّل بناء المسرحية التي لم تفتقر كذلك إلي عنصر التشويق، فإصرار قمبيز وكاهنة علي اتهام شاعر مصر، وتنازع الإهانة والإدانة في أقوالهما، بالرغم من نزارة الأدلة، ودفع الشاعر عن نفسه التهم الموجهة إليه لإيقاف التهديد والوعيد والحصول علي البراءة، يجعل القارئ يتابع ليعرف نتيجة هذه المحاكمة.

ولا شك أن الحوار، وهو الأساس في أية مسرحية قام بدوره في نقل موضوع المسرحية ببساطة ويسر، وفي تحديد معالم الشخوص الثلاثة وهم: قمبيز وشوقي والكاهن سابور، ويتضح منه أن الشاه لم يتحاور مع شوقي بالحجة والمنطق، ليحصل منه علي إجابة وإفادة، وإنما كان حواره عبارة عن وعد وتهديد، وهذا يكشف الافتراء وسوء النية، أما كلام الشاعر المصري: ففيه ضراعة ومضاضة، ونشعر بالفارق بين الاثنين من الحوار؛ فالملك غاشم والشاعر خائر، والحوار في معظم المسرحية سريع يأتي في كلمات، أو في قليل من الأبيات، وأحيانا يطول لتعديد أخطاء الشاعر واتهامه بتهم كثيرة من قبل الشاه، أو لدفع الشاعر الأذى عن نفسه بنفي التهم، أو مدح الفرس، وقد جاءت كل الحوارات مسايرة لأوضاع المتحاورين.

وكشف الحوار عن قدراته الأستاذ العقاد المسرحية؛ فالبيت الواحد، أحياناً ينطق به أربعة شخوص علي هذا النحو:

شوقي: يا حرباً!!

أحد الحشم: يا عجباً

ثان: ماذا جني؟

ثالث: كيف غشم؟

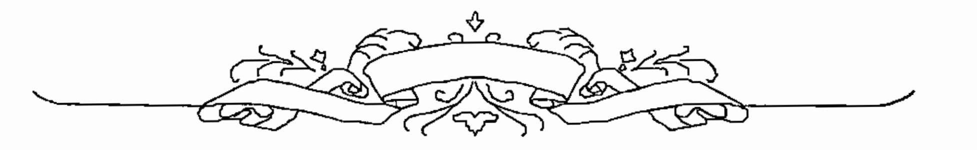
وهذا يمنح المسرحية حركة سريعة، ويرسم في وقت واحد علي عدة وجوه ما جاش في عواطفهم، وهم يلفظون كلامهم، ومنهم مندهش ومستفهم ومتسائل، وهذا يجذب النظارة، كذلك أظهرنا الحوار علي قدر ما في المسرحية من صراع بين الشخوص؛ فالملك يريد للشاعر الأذى والردى، ويوجه له الاتهام تلو الاتهام، والشاعر ينكر ويستدبر، ويتبرأ ويتملق ابتغاء للنجاة، حرصاً علي الحياة [1].

(1) شهد كاتب هذه الدراسة عرض مسرحية "شوقى بين يدى قمبيز" تحت عنوان "محاكمة شاعر" للفرقة القومية للمسرح على مسرح قصر ثقافة أسوان من إخراج حسن فهمى حسن فى مساء 2014/3/23 بمناسبة مرور خمسين سنة على وفاة العقاد، ومن هنا يتسنى لنا القول إن المسرحية صالحة للتمثيل والفرجة.

وقبل أن اختم مقالي، أشير علي القارئ أن يطالع مقالات المازني لـسبح في نقد مسرحية "قمبيز" ففيها زيادة وإفادة.

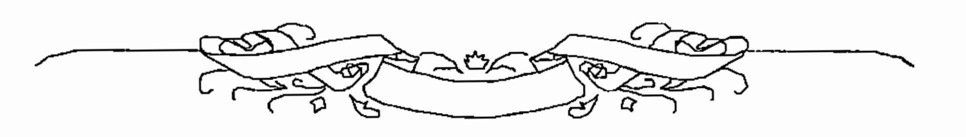
أحمد حسين الطماوى

* * *



عباس محمود العقاد

روايـــة قمبيز فى الميـــزان



تمهيد

فى سنة 569 قبل الميلاد ثار " أحمس" القائد المصرى على"وهـاب رع "فرعون مـصر فى ذلـك الحـين، فاسـتعان الأول بالجنـد الـوطنيين واستعان الثانى بمرتزقة الإغريـق، فـانهزم فرعـون وشـاركه أحمـس فى الملك ثلاث سـنوات، ثـم خـرج فرعـون لقتـال شريكـه فـانهزم ثانيـة وثالثة، ومات قتيلاً بأيدى جنوده ، وبأيدى الجند الوطنيين فى أحدوثـة أناس آخرين.

ورواية "قمبيز" التى نظمها الشاعر أحمد شوقى تدور عـلى قـصة قديمة خلاصتها أن "قمبيز" خطب ابنـة أحمـس فـدس هـذا إليـه ابنـة "وهاب رع" القتيل، فغضب " قمبيز" حين علم بالـسر ووثـب لغـزو مصر وهرب إلى بلاط فارس، وخيانة فانيس قصة متـواترة، أمـا سـبب الغزو الصحيح فحب الفتح والغيظ من أحمس لأنه مالأ أعداء الفـرس قبل ذلك بسنوات.

هذا محور الرواية بالإجمال

ونحن نكتب هذه العجالة لغرضين:

أحدهما تصحيح الشبهات التاريخية التى تمس سمعة مصر القديمة، وقد تمس كرامة المصريين فى العصر الحديث.

وثانيهما إقامة معيار "الشاعرية المبتكرة" يثوب إليه بعض القراء الذين يستخفون بالشعر ويجعلونه من الخسة والهوان بحيث تغنى فيه صناعة اللفظ والطلاء.

ولهذا قصرنا الكلام على قيمة الرواية الأدبية والتاريخية ولم نتعرض لقيمتها التمثيلية، فحسبنا أن نوفق إلى أداء ذينك الغرضين.

* * *

النظـــم

قمبيز أو " كمبوجة " كما يدعوه الفرس هو فاتح مـصر فى القـرن السادس قبل الميلاد، ونظن أن كارثة الفرس هى آخر مـا يحـق للـشاعر المصرى أن يبدأ باختياره إذا أراد الكتابة فى تاريخ وطنه، فإذا كتب فيهـا بعد أن يكون قد استنفد صفحات المجد فى ذلـك التـاريخ فـإنما عـذره الذى يسوغ له طرق هذا الباب أنه استخرج منه عبرة وفخر أو أحال ما فقه من هزيمة إلى معنى أشبه بالنصر وأستر للعـار، وذاك مـا لم يـصنعه شوقى مؤلف رواية " قمبيز " التمثيلية كما سيرى القراء.

فضل الشاعر الذى ينظم الروايات التمثيلية يبدو فى ثلاثة أشـياء: هـى (1) حـسن الـنظم والـصياغة و(2) تمحـيص حـوادث التـاريخ و(3) ابتكار الخيال فيما قصر فيه المؤرخون.

وسنبدأ بالكلام عن النظم فى رواية قمبيز لأنه أحـرى الأشـياء أن يجيده شوقى وأولاه أن يكون معجزته فى الصناعة الشعرية بعد مراسها نيفاً وأربعين سنة، فلو بلغ شوقى فى صوغ روايته مبلغ الإتقان المعجز لما كان ذلك كثيراً منه بعد طول المراس وكثـرة المنظـوم، ولمـا جـاز لـه أن يُزهى بهذا لأنه قسط ضئيل من النبـوغ أو لأنـه نبـوغ ميـسر لكـل مـن

يعالجه فى سعة وقت ورفه عيش وفروغ له من كل شاغل سواه، فهو كمال أدنى إلى النقص وإحسان أقرب إلى الإساءة.

هذا إذا بلغ شوقى فى النظم غاية الإتقان، فكيف ترى يكون لومه وخذلانه إذا هبط عن غاية الإتقان ؟ ثم هبط عن الإتقان المقبول؟ ثم هبط إلى السخف والغثاثة... فإذا هو يقنع من الإعجاز بالعجز ويرضى من السبق بالتخلف؟

أن لومه على هذا لعظيم، وأنه لأشد من لوم الفتاة الدميمة تهمل ثيابها طوعاً، ولا زينة لها غير جمال الثياب.

ولسنا نحب هنا أن نقيس الشاعر بالمقاييس التى يطول فيها اللجاج ويكثر الخلاف، كلا! بل نحن نقيسه بما يتفق عليه النظر ولا يسعه هو أو يسع أحداً من بطانته أن يمارى فيه فأُولى هذه الملاحظات قصر النفس واضطراب القوافى والأوزان. فإن جمال النظم فى الرواية التمثيلية التى تتلى على الأسماع أن تنسجم القافية وألا تفاجئ الآذان بالنقلة البعيدة فى الموقف الواحد دع عنك كلام الممثل الواحد، ولهذا فضل النظم على النثر ووجب التلحين والغناء فى هذه المنظمات.

وأياً كان اعتذار الشاعر فى تغيير الأوزان موقفاً بعد موقف نخال أحداً يعذره حين يغير الوزن فى البيتين الاثنين يلقى بهما الممثل والممثلان

فى الحوار الواحد أو فى النفس الواحد... فإذا أحد البيتين من بحر وقافيه وإذا البيت الثانى من بحر آخر وقافيه أخرى.

نعم إلى هذا الدرك من الخلل والإسفاف هبط شوقى فى نظم الرواية.

هبط إليه لغير ضرورة ولغير حكمة، إذ أن جميع مواقف الرواية التى على هذا النمط مما يسهل نظمه فى بحر وقافية، ولاسيما تلك البحور السهلة الذلول التى اختارها شوقى وخفيت فيها نغمة الوزن حتى لا تحس إلا بتلمس وطول إصغاء.

ولا نقول ذلك دون أن نشفعه بدليل محسوس لا مراء فيه، فهذه أبيات شوقى كما نظمها فى الرواية وهذه هى الأبيات بعينها منظومة على نسق واحد، فإن لم يكن هذا النسق أجمل وأسلس وأوفى بالمعنى من شعر شوقى فما هو بدونه فى إحدى هذه الصفات.

بدأت الرواية بالموقف الآتى بين تاسو ونفريت:

تاسو – أحوم حوم صنمى وحول هذى القدم

نفريت – حول رجلى أنا

تاسو – اجل حول هذا الـ شهد والزبد والنمير الصافى

ما بك يا نفريت ما هذا الاسى ما بال عينيك تريدان البكا

فها هنا بيتان اثنان يقولها تاسو وحده كل منهما على بحر وقافية غير بحر الثانى وقافيته.! وها هما البيتان كما كان ينبغى أن ينظما بغير إخلال أو اختلاف فى اللفظ والمعنى.

نفريت. أحول رجلىّ أنـا؟

تاسو. أجل! أعز من مشى

حـول النمـير العـذب والـشهـ ـــــهاد والـــــسنا

ما بك يا نفريت ما هذا الاسى ما بال عينيك تريدان البكا ؟

وهكذا يستوى النسق بغير قصور فى اللفظ ولا فى المعنى ومثل آخر حين يتحادث تاسو ونتيتاس فيقول تاسو:

وما ذنبى ؟

فتجيبه نتيتاس:

لقــــد أحـــــسنتَ لكـــن لى أنـــا الـــذنب

أنـــا أحببـــت عابثـــاً ســـادر القلـــب جافيـــاً

يعـــشق الجـــاه والغنـــى لا يحـــب الغوانيـــا

فقـد أجابـت نتيتـاس فى نفـس واحـد وجـواب واحـد بـوزنين وقافيتين، وكان فى وسعها أن تجيب بما يأتى فلا تعدو ما أراده شوقى:

... لقـــد أحـــسنت لى وحـــدى أنـــا الـــذنب

وفيـــت لعابـــث يلهـــو ولنـــت، وقلبـــه صـــلب

ومـــا يـــصبو لغانيـــة ولكـــن بـــالغنى صـــب

ومثـل ثالـث حـين تـدعو القهرمانـة الجـوارى إلى الـرقص والتغنى بنشيد فرعون.

قمـن إلى اللهـو يـا عـذارى وخـذن صـنجا وخـذن دفـا

واهـتفن بالـشعر والأغـانى واقطعـن ليـل الـشباب قـصفا

وأنـــشدن مـــع القـــوم نـــشيد الملـــك العـــالى

بحران وقافيتان فى كلام ممثلة... وكان من أيسر الأمـور أن تلقيـه كله من بحر وقافية فتقول:

قمـن إلى اللهـو يـا عـذارى وخـذن صـنجا وخـذن دفـا

واهـتفن بالـشعر والأغـانى واقطعـن ليـل الـشباب قـصفا

وطفـن فى الجمـع منـشدات نـشيد فرعـون. عـاش ألفـا

فإن لم يكن فى هذا زيادة سائغة بل واجبة فما فيه إخلال ومثل آخر حين يخاطب قمبيز فرعون فيقول له.

رويـدك أنـت يـا فرعـون أنـى إذا حطمـت مـصر فمـن يقيهـا؟

أليست فـارس والأرض تحتـى وأمـرى فى الجنـوب وفى الـشمال

وقد غطت فضاء الأرض خيلى وهبـت فى الـسهول وفى الجبـال

فلو قال قمبيز فى البيت الأول.

رويـدك أنـت يـا فرعـون إنـى إذا حطمـت مـصر، فمـن أبـالى؟

لانتظمت القافية ولم يتغير المعنى.

ومثل آخر حين يأتمر قمبيز ورجاله بقتل العجـل فيقـول أحـدهم "احرقه".... فيغضب قمبيز لأن العجل يدنس النار وهى معبودة عنـد الفرس، ويكون حوار على هذا المنوال:

قمبيز: ماذا يقول الناس عنا غـداً القـــوا إلى النـــيران بالفـــار
قــد دنــسوها وهـــى معبــودهم مـــن جثـــة العجـــل باقـــذار
قائـــد: مـــولاى مـــا ذاك فـــأر بـــل ألـــف فـــار وفـــار
آخـــر: يـــا ســـيد الأرض أبـــشر رأى الـــوزير أصـــابا
غـــدا يقولـــون بمنفـــيس تغـــدت النـــار بـــآبيس

وندع هنا الخطأ التاريخى فى هـذا الحـوار إلى مكانـه ونكتفـى بـأن نجعل المتكلم الأخير يقول كلامه من بحر واحد وقافيـة واحـدة، فإنـه كان يستطيع أن يقول:

يـــا ســـيد الأرض أبـــشر رأى الـــوزير مـــصيب
غـــداً يقـــال تغـــدى بعجـــل مـــصر اللهيـــب
تطهـــر العجـــل فيـــه والنـــار طهـــر عجيـــب

فيزيد المعنى ويكمل....

فأما إن كان شوقي حريصاً على سجعة منفيس وآبيس فدونه أربع سجعات بدلاً من سجعتين:

مولاى أبشر !، لك تقديسى | عبدك لم ينطق بتدليس
غداً يقولون بمنفيس | تغدت النار بآبيس

ومثل آخر حين يجن قمبيز ويتخيل الأشباح والرؤى فيقول:

ماذا بيا ماذا بيا | هذا شقيقى برديا
هذا شقيقى برديا | وخنجرى فى صدره
جئت أخى تجزى | أخاك عن قبيح غدره

فماذا يجرى لو قال قمبيز بدلاً من هذا:

ماذا بيا ماذا بيا | هذا شقيقى برديا
وما أرى فى صدره | أخنجرى؟ يا ويحيا؟
جئت أخى تجزى | على الغدر أخاك الجانيا

ألا يكون كلامه خيراً وأوفق لتردد المخبولين، وأسلس من ذلك التخليط؟

* * *

وحسبنا هذا فإنما نريد التمثيل ولا نريد الاستقصاء ولا أن ننوب عن شوقى فى ترقيع نظمه الذى لا ينفعه الترقيع!

* * *

تلك ملاحظة أولى..

والملاحظة الثانية على اضطراب النظم حيرته فى تقليب الأسماء كلما أعياه الوزن واستعصى عليه سبك الاسم الأصيل فيه، ففانيس تارة فانيس وتارة أخرى فنيس ومرة ثالثة فانس وهكذا كيفما اجتمعت الفاء والنون والسين، وبساماتيك تارة "ابسما" وتارة أخرى بساما ومرة ثالثة ابساماتيك.. إلى أشباه ذلك من التلفيقات والتوفيقات، وقل مثل هذا فى آبيس وأبيس وأمازس وآمزس وأمازيس، وقل مثله فى صاوساَيس وسايس، وتتاوتتى، ونفرت ونفريت، ونيتتاس ونتيت ونتاتس... وقل مثله فى سائر ما فى الرواية من أسماء.

وعلى ذكر الأسماء نلاحظ هنا – وإن كان هذا أدخل فى باب التاريخ – أن الناظم اختار الأسماء اليونانية وترك المصرية مع أنه قد زعم أو زعم له أنصاره أنه ما ألف الرواية إلا لإنصاف الوطنية المصرية من الجالية اليونانية التى تغلغلت يومئذ فى كل شئ وجارت على مناصب الدولة ومرافق الأمة، فشوقى يترك اسم هابى المصرى ويسميه

"أبيس" كما سماه اليونان، ويترك اسم حفرع التوراتى واسم "وهاب رع" المصرى ليسمى ذلك الفرعون باسم "ابرياس" اليونانى !! ثم هو يترك اسم أحمس المصرى الذى يعنى الهلال فى لغتهم ليأخذ باسم أمازيس وتشكيلاته الأخرى...! ويسمى قمبيز كما سماه الإغريق وكان فى وسعه أن يسميه كما سماه الفرس "كمبوجة" أو المصريون "كمباثت"... وليس فعله هذا من أنصاف الوطنية المصرية فى شئ! بل هو تغليب حديث لليونانية فوق ذلك التغليب القديم.

***

أما الملاحظة الثالثة على النظم فهى كثرة التجوز القبيح فى الفصل والوصل والهمز والتخفيف والمقصور والممدود، فيجرو ويهزا ويقرا ويطا وشى وتلجنى ويختبا – تجئ عنده فى مواضع يجرؤ ويهزأ ويطأ وشئ وتلجئنى ويختبأ، والسما والفضا والبها والما فى مواضع السماء والفضاء والبهاء والماء، وافاعى والشقى فى موضع افاعىّ والشقىّ، وأمثال ذلك كثير جداً على لسان جميع أبطال الرواية.

***

والملاحظة الرابعة أن الرواية لم تخل من مخالفة للنحو والصرف فى القواعد المنصوص عليها، ففيها يقول الناظم:

ويرجـــع النـــاس لهـــا إلا امـــــرؤ لا يـــــشعر

والصواب " ألا امرأ " لأن المستثنى منه مذكور والفعل غير منفى.

ويقول فى الحوار بين فرعون ونتيتاس:

فرعون: بخ بخ بنـــت أخى

نتيتاس: أنت يا قاتل – عمى.

توهم صاحبنا أن كل منادى ينـصب، فنـصب "قاتـل" ولا وجـه لنصبه. إنما يبنى على ما يرفع به لأنه نكرة مقصودة ويقـول "قـزح" ولا تذكر قزح إلا مع قوس.

ويقول:

وترى النيل دمـــا والأ رض جرداء محـــولة

والموصوف هنا معروف فـلا وجـه لـدخول التـاء، وفى الأسـاس "أصابهم محل ومحول بضم الميم. وقد أمحلت الأرض وأمحل أهلها، وبلد وزمان ماحل وممحل، وعن أبى دريد: أمحـل الله الأرض، وأرض محـل وأرضون محل ومحول بضم الميم "للجمـع" و"أمحـال"... وفى المحـيط: "مكان محل وأرض محل ومحلة ومحول وممحلة وممحل وممحال" ولـيس بين هذه الصيغ كلها صيغة فعولة.

وقال بلسان نتيتاس وهى تخاطب قمبيز ليمنع فانيس الكلام:

علمت حقده على قومى فلا   تدعه ينفث فىّ سم حقده

وجزم "ينفث" خطأ متفق عليه، لأننا لا نستطيع أنْ نقـول "أن لا تدعه ينفثْ" وإنما يستقيم المعنـى إذ نقـول "لا تدعـه فهـو ينفـث سـم حقده" أو "لا تدعه وإلا فهو ينفث سم حقده" فيتعين رفع ينفث عـلى هذا التقدير الذى لا تقدير سواه.

ولم تخل الرواية كذلك من السرقة الظاهرة فى النظم كقول المؤلف:

كذبت على يابنة ابريـــاس   حذار حذار من بطشى وفتـــكى

وهو مأخوذ بحرفة من قول الشاعر يعنى الدنيا.

تقول لكل مستـــمع إليها   حذار حذار من بطشى وفتـــكى

أو كقولـه. "تعـيش مـصر وتبقـى" وهـى كلـمات البهـاء زهـير مأخوذة من بيته:

تعيش أنـــــت وتبقى   أنا الـــذى مـــت عشـــــقاً

* * *

أضف إلى هذا تبذل اللفظ فى قوله بلسان قمبيز:

لســـت بالعـــجل أبالى   وعـــــلى النـــار أبـــول

وقوله بلسان أحد المصريين:

ليـــته بال عـــلى نيرانكم بولـــــة تطفى لظـاها واللهب

فهذا تبذل مرذول كان لشوقى ألـف مندوحـة عنـه، ولم يكـن لـه موجب من حكاية التاريخ ولا من الذوق ولا من وقع التمثيل!!

وتلك ملاحظات سريعة على النظم، وأما الملاحظات على التاريخ فهى أكثر وأعجب.

* * *

التاريـــخ

للشاعر أن يسد نقص التاريخ فى حيث سكت، وله أن يفتنّ فى تصوير حقائق التاريخ ليبعثها جديدة ويلبسها ثوب الحياة المشهودة، ولهذا تسمى الرواية تاريخية ويراد النظم فى الموضوعات المهجورة، أما أن يتناول الشاعر الحقائق ليمسخها ويناقضها فذلك ما لا يجوز له بحال ولا يغنى فيه عذر، إلا أن تكون رواية التاريخ معناها أن نشوهه ونكذب عليه، وذلك معنى من الرواية التاريخية لا يخطر لأحد على بال.

نعم لا يخطر لأحد على بال إلا شوقى وأمثاله، فإن قارئ رواية قمبيز ليرى كأنما هذا الشاعر لم ينظمها إلا ليمسخ تلك الفترة من تاريخ مصر، فيمحو منها كل ما هو حقيق بالذكر ويذكر فيها كل خطأ ولغو وفضول، وهذا بيان وجيز لبعض تلك الأخطاء.

شخصية قمبيز

فاسم الرواية "قمبيز" كما علم القراء، ومن حق هذه التسمية على المؤلف الصحةُ والإبداع فى وصف ذلك الرجل الذى سميت باسمه الرواية. فإن لم تكن صحةٌ وإبداعٌ فلا أقل من اجتناب الكذب الصراح فى حيث نطقت الأخبار بغير تلبيس ولا إبهام.

ولقد نطقت الأخبار بأن ملوك الفرس كانوا يشربون الخمر ويتشاورون على أمور الدولة فى مجالس الشراب، ووصفت الأخبار قمبيز خاصة بأنه كان سكيراً مدمناً ما يكاد يفيق، حتى شاع عنه ذلك وتقوّل الفرس أن رعشة الإدمان أصابته فى يديه فما يقوى على تسديد سهم إلى غرض، ومن أجل هذا تناول قوسه وسدد سهمه إلى قلب ابن "بركساسب" ساقيه الفتى الجميل فأرداه كما روى هيرودوت، ليرى الناس أن الخمر لم ترعش يديه ولم تزغ عينيه... وهذا هو قمبيز فى التاريخ فانظر كيف وصفه شوقى على لسان أحد الفارسيين.

لكن له شغـــل عـــن الخـ ـــمر بطـــول غـــــزوته !!

***

ومعروف متواتر أن قمبيز قد مثل بجثة الملك أحمس وأمر بإحراقها فى النار، ولاحظ هيرودوت ما فى ذلك من مخالفة الشعائر الفارسية عندهم لاعتقادهم نجاسة الجثة وقداسة النار، فعجيب من قمبيز هذا أن يغضب – كما جعله شوقى يغضب – حين اقترح عليه أحد رجاله أن يحرق الثور هابى أو آبيس !! مع أن الثور من المخلوقات المباركة فى شريعة الفرس: خلقه أو رمزد اله النور فى غفلة اهرامان إله الظلام.

ولقد عرف عن الفرس أنهم كانوا يحرقـون الأحيـاء مـن الأسرى والمجرمين وأنهم هموا بإحراق قارون حين اسره كورش أبو قمبيز، فـلا الشعائر إذن تخالف بإحراق هابى ولا الغضب من ذاك معقول.

وقال شوقى على لسان قمبيز وهو يخاطب العجل:

وهـــذا خنـــجرى الماضـى فخــــــذه بين قرنيـــــكا

بين قرنيكا؟ ما كـان يـنقص صـاحبنا إلا أن يجعـل قمبيـز يـنطح العجل برأسه ويفعل ما يفعله كل ذى قرنين.

* * *

قتل هابى

ما جنى على شوقى هذه الجناية التاريخية إلا القافية لعنها الله!!

وإلا فماذا كان يجرى لو أنه قال "خذ خنجرى" ولم يذكر الموضع الذى طعن فيه العجل؟؟ إن ذكر القرنين هنا هو الذى شط بشوقى عن الحقيقة التاريخية!! فإن المؤرخين ذكروا أن الطعنة كانت فى الفخذ وزعم الكهان أن قمبيز مات بطعنة فى فخذه على سبيل القصاص الإلهى منه لجرحه العجل "هابى"، واختلفوا فى الطعنة هل جاءت عن عمد أو على غير عمد ولكنهم لم يذكروا قط أنه طعن بين قرنيه.

لو كان لشوقى بصيرة مؤرخ وخيال شاعر لعرف أن حكاية قتل العجل بتلك الطعنة خرافة لا تثبت على التمحيص وإن وردت بها بعض الروايات، لأن طعنة فى الفخذ لا تقتل عجلاً قوياً ولا غير قوى، ولم يكن قمبيز جزاراً حتى يجهد لقتل فريسته فلا يدعها إلا وهو قاتلها أو مصميها، فنحن نعلم ما يحتاج إليه الجزارون من الجهد لقتل الثيران، وليس بالمعقول أن قمبيز قد رضى لنفسه هذه الجزارة واستعد للذبح هذا الاستعداد، فإنما كان يعينه أن يرى الكهان جهلهم وضلالتهم إذ يعبدون مخلوقاً من لحم ودم يثيبه عبده إذا شاء وينفذ فيه السلاح، وقد ضحك من الكهان حين أسال دم العجل وخاطبهم فى هذا المعنى كما

جاء فى رواية هيرودوت، فهو قد عنى ذلك ولم يعن أن يحترف الجـزارة إكراماً لهابى!! على أننا لو فرضنا أن قمبيز طعن العجل بين قرنيه فلـيس إلا خيال كخيال شـوقى العقـيم يتـصور أن الطعنـة فى ذلـك الموضـع الصلب تميت الثيران وهى تضرب مرات بالفؤس الضخام فـلا تمـوت ولا يستغنى الجزار بعد ذلك عن الإجهاز عليها بالسكين، ولسنا نكتفى بالفرض هنا بل نذكر الفرض المعقول ثم نؤيده بالأسانيد.

ففى المتحف المصرى باللوفر ألواح تسجل موت العجول المقدسة عثر بها مارييت باشا حين كشف مدافنها فى البدرشـين، ومنهـا لوحـان أحدهما عن العجل الذى مات فى أيام قمبيز وولد على ما يظهر فى السنة الخامسة والعشرين من حكم أحمس، والآخر عن العجل الذى مـات فى السنة الرابعة لحكـم دارا... ويـرى مـسيودى روجيـه صـاحب كتـاب المأثورات المـصرية "أن هـذا هـو العجـل الـذى طعنـه قمبيـز فى ثـورة غضبه... وأنه على هذا الاعتبار يكون قد عاش بعد طعنته تلـك خمـس سنوات على التقريب".

وهذا ترجيح يزكيه العقل وتمحيص الأخبـار وسـجلات الآثـار، ولكننا لا نحب أن نأخذ الشاعر بالترجيحات ولا نزيد عـلى أن نـسأله: من أين جاء بالطعنة بين القرنين؟ أتراه جاء بهـا ليـبر بعهـد قطعـه عـلى

نفسه لينقضن التاريخ حيث استطاع نقضه بغير سبب ولا جدوى ؟ أما كان فى وسع الشاعر أن يرجح حياة هابى وموت قمبيز بعد العدوان عليه فيكون هذا أمضى مع سياقه وأدل على العبرة التى أطال فى بيانها وأبلغ فى إظهار النقمة الإلهية التى تحدث بها كهان المصريين؟!

* * *

بردية

وزعم شوقى أن قمبيز قتل أخاه "بردية" فى ساحة القصر على مشهد من حراسه وحرمه، أما الثابت الذى لا اختلاف فيه فهو أنه قتله خفية ولم يعلم بموته أحد من القصر ولا من الشعب، حتى أن "جوماتا" الثائر الذى كان يشبه بردية كل الشبه استطاع أن يقنع الشعب ويقنع نساء القصر بأنه هو بردية ابن كورش وشقيق قمبيز، فصدقه الجميع ودانت له البلاد وطارت الرسل إلى قمبيز تنبئه بأن أخاه قد تمرد عليه وجمع أقطار الدولة حوله، فشك هذا بادئ الأمر فى إخلاص "بر كساسب" الذى عهد إليه فى قتل أخيه، ثم تبين له خطؤه فأذاع الحقيقة بين رجاله وحامت الريب حول الدعى الثائر، وتلك رواية لم يشذ عنها أحد من المؤرخين.

وكذلك لم يشذ أحد من المؤرخين عن الجزم بموت قمبيز فى غير مصر وأنه قضى عليه بعدما تجاوز أرضها إلى البلاد السورية فى طريقه إلى فارس، وإنما شذ شوقى وحده لأنه أمين على يمينه ليفسدن التاريخ وليطعننه بين قرنيه!

* * *

أخت قمبيز

ولقد غلط شوقى فى أخت قمبيز كما غلط فى أخيه. فسمى الأخت التى قتلها "أتوسة" وأتوسة لم تمت فى حياة قمبيز بل عاشت حتى تزوجت "دارا" وولدت منه "خشا يارش" الأول وزينت له أن يوليه العهد بدل ابنه الأكبر لأنه من سلالة كورش العظيم. أما التى قتلها قمبيز فهى أخت أخرى لامته على فتكه بأقربائه فرفسها برجله فماتت فى أثر هذه الرفسة لأنها كانت حاملاً فيما زعم رواة الخبر، ولكن صاحبنا شوقياً زنقته شهوة الخطأ فسمى الأخت باسمها وأملى على ضمير قمبيز الثائر أن يقول:

أتوسة أختى ألا تصفحين؟ أتوسة زوجى ألا تغفرين؟

فشفى نفسه بذلك الغلط المستفيض فى أمر قمبيز وأخى قمبيز وأخت قمبيز!!

وقد فاته فى هذا الحادث أن ينبه إلى بناء قمبيز بأخواته وما فى ذلك من الغرابة والاجتراء على حرمات دينه وعادات بلاده، ثم ما فيه من دلائل الشذوذ الذى يتمم العلم بأخلاق بطله، ولو أنه نبه إليه لعلم نظارته أن ذلك المخبول لم يكن ليحفل النار وما أحرقت من "هابى"

أو غير " هابى "... ولكن شوقياً ملهم فى الغلط فلا يحذف اللغو ولا يثبت ما يفيد.

* * *

ذلك مجمل عن قمبيز بطل الرواية الأكبر، أما أبطالها الآخرون فلكل منهم نصيب على قدره من الأخطاء والأكاذيب.

فهذا بساماتيك يقتله شوقى بعد غزوة قمبيز للنوبة وهو قد قتل قبل تلك الغزوة، وذلك أحمس ينقل خبر موته إلى قمبيز وهو فى فارس يتأهب لغزو الديار المصرية.. أما الرواية التى ذكرها هيرودوت وجاراه عليها المؤرخون فهى أن قمبيز لم يعلم بموته إلا بعد إشرافه على الفرمة!!

* * *

فانيس اليونانى

وذلك فانيس اليونانى يجعله شوقى..

أمير الجـــيش فى منــف وأســـــوان وسايــــس

ومـا كـان للجـيش المـصرى أمـير واحـد فى جميـع هـذه الـبلاد، وما كان فانيس إلا ضابطاً من الضباط لم يبلغ مرتبة الإمـارة، والمؤلـف يميته وهو يقول:

قد خنت مصر وخنت سادتى بها لكننى ما خنت قــط بلادى

وهذا كذب، لأن فانيس خان جند اليونان حين خان مـصر ولهـذا أبغضوه ووغرت صدورهم عليه.

ثم هو يميته جاهلاً بمصير أولاده فيلقى عـلى لـسانه وهـو يلفـظ الروح هذا البيت:

يونان تغفر لى وآلهتى بهــــا سهرت عيونهـم عـلى أولادى

ثم يجعل مصرياً يقول:

فانيس لا علم له بما جـــرى قد قتلوا أولاده ومـــــا درى

كذلك يزعم شوقى عدو التاريخ. أمـا الـذى رواه هـيرودوت – وهو وفانيس من بلدة واحدة فى آسيا الـصغرى – فينـاقض ذلـك كـل

المناقضة، لأنه روى أن الجنود قتلت أولاد فانيس أمام عينيه ومزجت دماهم بالخمر وشربتها فى وسط الميدان، ولو كان الجنود الوطنيون هم أصحاب هذه الفعلة لجاز أن يقول قائل أن شوقياً تعمد الإغضاء عن الحقيقة ليرحض اللوثة عن سمعة بلده وتاريخه، ولكن هيرودوت نسب الفعلة إلى الجنود الأجنبية المرتزقة ولم ينسبها إلى المصريين.

***

والتاريخ يروى عن اليونـان نظـائر لهـذه الفعلـة فى حـروبهم مـع الأجانب، فقد ذبحوا ثلاثـة مـن أسرى الفـرس قبـل وقعـة سـلاميس وصنعوا بهم مثل ما صنع جنودهم المرتزقـة بأبنـاء فـانيس، فكـان أولى بشوقى أن يذكر الحقيقة ولا يناقضها لأنه ينصف بذلك الوطنية المصرية من طغيان الدخيل. بل كان أولى به أن ينزه سـمعة المـصريين عـن عـار الضحايا البشرية التى نزهتهم عنها الحقيقة.

فليس فى الآثار المـصرية أشـارة واحـدة إلى التـضحية البـشرية فى شعائر مصر القديمة، وكل مـا قيـل عـن التـضحية بالبنـات فى موسـم الفيضان أساطير لا سند لها من الآثار ولا من أقوال المؤرخين الأقدمين. فإن أول من أشار إلى هذه الأسطورة هو "المقريزى" الذى تلقفهـا مـن الأفواه فى مصر ولم يرجع بها إلى سند صحيح، وأين عهد المقريـزى مـن عهد قدماء المصريين ؟ لا بل قد نفى "هيرودوت" عن المصريين وصمة التضحية البشرية نفياً جازماً خلال سرده لحكاية هرقل وما تقوّله عنهـا الإغريق الأولون.

ويرحض هذه الوصمة عنهم أنهم كانوا يدفنون مـع كبـار المـوتى تماثيل يرمزون بها إلى الخدم والأتباع تحرجاً من قتل الخدم والأتباع عـلى

أجداث الملوك والأمراء كما كان يفعل غيرهم من أمم العصور الغـابرة، فأجدر بالمصرى أن يفخر بهذه الحضارة العالية وألا يتطوع – على الأقل – لتلويث تاريخه بتهمة لم يقم عليها دليل ولا شبه دليـل! لكـن شـوقياً موكل بقلب الحقائق وتشويه المفاخر من حيث زعم أنه يـشيد بالمفـاخر ويدحض الأباطيـل، ولهـذا أجـرى عـلى لـسان نتيتـاس ذكـر الخرافـة المكذوبة عن عروس النيل وجعلها تقول:

كل عام صبية مـن بنـات الـشـ ـعب تُختـار للفـداء فتفـدى
تنـزل النيـل غـير عائقـة مـا فيـه للمـوت مـن حيـاض وورد
سـمحت بالحيـاة فى غـير سـأم وسخت بالـشباب فى غـير زهـد

وما كان المصريون يلقون فى نهرهم إلا عروساً من الطين ولا كانوا يسمونها عروس النيل إلا لأنهم كانوا يحسبون النيل زوجاً لأرض مصر يزورهـا العـام بعـد العـام، فهـم يرمـزون لـلأرض كلهـا بدميـة مـن طينها يحتفلون بزفافها إليه، وهذه هى القصة لا قسوة فيها ولا وحـشية ولا شناعة، فـأنظر إلى الـصديق الجاهـل كيـف يـصنع بمـن يواليـه... إن صح أنه يواليه.

* * *

شجاعة المصريين

وانساق شوقى مغمض العينين مع مؤرخى الإغريق فافترى على شجاعة المصريين فى ذلك العصر افتراء تنفيه جميع الوقائع التى سجلها أولئك المؤرخون، وفات خياله المظلم الكليل أن يدرك موضع الهوى والغرض من نفوس اليونان الأقدمين إذ يتكلمون عن الجنود الوطنيين، فقد كان ضلعهم ظاهراً مع " الملوك الفراعنة " المكروهين الذين كانوا يحذرون التعويل على الجنود الوطنية فيكثرون من استخدام الجنود اليونانية، وكان أولئك الفراعنة يحابون اليونان ويتبرعون بالمال الكثير لتعمير هياكلهم فى بلادهم وإقامة الهياكل لهم فى جوار المعابد المصرية. وكان أبناء البلاد يمقتون فراعنتهم من جراء هذا ويتربصون بهم وبالجنود الدخيلة الدوائر وينعتون هؤلاء بأقبح النعوت ويحرمون الأكل من أيديهم والتنزل إلى معاشرتهم، ويقدحون فى شجاعتهم وأمانتهم بكل لسان.

فماذا كان ينتظر شوقى من اليونان أن يقولوا عن أنفسهم وعن أبناء البلاد الناقمين عليهم؟ أكان ينتظر منهم أن يتهموا أبناء وطنهم بالفضول والتطفل ويعترفوا للمصريين بشجاعة تغنيهم عن الجندى

الدخيل؟ أكان ينتظر منهم أن يكرهوا "وهاب رع" وأحمس ومن سبقهما كما كان المصريون يكرهونهم ويتبرمون بحكمهم؟ وإذا لم يفعل اليونان ذلك فماذا تراهم يقولون إلا أن المصريين ضعاف وأنهم هم حماة الديار؟ وأن الفراعنة على صواب حين يميزون بين هؤلاء وهؤلاء؟

على أن استخدام المرتزقة خطة لم تنفرد بها مصر أيام الغزوة الفارسية، لأنهم كانوا يُستخدمون فى جيش فارس وساموس فى هذه الفترة بعينها، فليس من الإنصاف أن يُتخذ وجودهم فى الجيش المصرى برهاناً على نقص فى كفاءة المصريين للجندية والقتال.

فكل ما افتراه مؤرخو اليونان على شجاعة المصريين فى ذلك العهد إنما كان حديث موتور ودفاع دخيل ممقوت، وما كان هذا ليخفى على أحد له بصيرة وفطنة وله إلمام بمواقع الأغراض والدعايات. فما كان يجمل بمؤرخ باحث – ولا بمصرى على الخصوص – أن يتخذ شهادة الكتاب اليونان دليلاً على جبن آبائه الغابرين، ولو صفر التاريخ من الأدلة النافية لهذه الفرية، لكان للمصرى شبه عذر فى الإصغاء إليها والاهتمام بشأنها.

أما والتاريخ حافل بالدلائل النافية لها فلن ينساق مع أكاذيب اليونان الأقدمين إلا رجل تعوزه الغيرة أو يجنح به الغرض إلى تصديق

تلك الأكاذيب، وقد يكون شوقى صاحب غرض فى هذا، لأن فيه عرقاً يمت به إلى اليونان كما يقول.

وإلى القراء بعض الدلائل التى حفل بها التاريخ حتى فى رواية أولئك المؤرخين المغرضين.

فمنها أن الفرقة المصرية هزمت الفرق المرتزقة فى كل مرة اجتمعت فيها تلك الفرقة إلى فرد راية، فلما خطر لـ " وهاب رع " أن يشد أزر " ذكران " الزعيم اللوبى فى حربه للمستعمرة الإغريقية ببرقة رأى من الحكمة ألا يرسل فى هذه الغزوة جنوده المرتزقة مخافة أن يتمردوا فلا تطيب نفوسهم لحرب أبناء وطنهم، وعلم أن الفرقة المصرية تبغض الإغريق وتصدق فى قتالهم فأرسلها إلى الحدود، ولكن حسابه ما لبث أن التوى عليه فكرّت الفرقة المصرية راجعة إلى حربه حين أحست اجتماع الكلمة ووحدة القيادة، فجزع وهاب رع واستعان بجميع جنود الإغريق وخرج بهم لقتال الثائرين فهزمه هؤلاء شر هزيمة ورفعوا قائدهم أحمس إلى العرش شريكاً لذلك الفرعون، ولولا أن علو أحمس على زملائه قد أثار فى نفوسهم حسد الند للند فخاف اجتماع كلمتهم عليه لما عدل بعد ذلك عن تأييد الجنود الوطنية إلى مشايعة الأجانب والمرتزقين.

هـذا مـا حـدث فى الوقعـة الأولى بـين المـصريين والإغريـق، فلـما التقـى الفريقـان بعـد ذلـك مـرتين كـان الغلـب الحاسـم فى المرتين للمصريين.

إلا أن التعصب الأعمى يسول للمؤرخين المغرضـين أن يحـاولوا إقناعنا بالنقيضين للإشادة ببسالة اليونـان والتـشهير بـضعف مـراس المصريين. فلما أرسـل " وهـاب رع " معظـم جيـشه الـوطنى إلى قتـال الإغريق ببرقة قال أولئك المؤرخـون أن الإغريـق أبـادوه إلا فلـولا لا يحسب لها حساب، ومن ثم نعلم أن الجيش الوطنى قد مُنى بخـسارة لا تعوض وآب أضعف وأخوف مما ذهب، لكنهم يـذكرون الحـرب بـين المرتزقة والجند الوطنى بعد وقعة برقة فيدعون أن الوطنيين إنـما تغلبـوا على خصومهم بكثرة العدد لا بالبأس والشجاعة... فهنـا هـم كثـيرون وهناك هم فلول !! وليس هذا الإدعاء المتناقض إلا من تعصب اليونان لليونـان، وكراهـة المنـافس للمنـافس، ولـيس ترديـده فى العـصور المتـأخرة إلا تعـصبا جديـداً مـن الأوروبيـين المحـدثين لأولئـك الأوروبيين الغابرين.

* * *

وأدل مما تقدم على منعة مصر وهيبة جيشها أن كورش مؤسس دولة الفرس وفاتح الأمصار شرقاً وغرباً قد تهيب أن يقدم على غزوها فتركها وشأنها كما قال مسيو "جستاف جكفية" فى كتابه "تاريخ الحضارة المصرية"... مع أن كورش كان يعلم اشتراكها فى الحلف الذى تألب عليه من البابليين والليديين والسبرطيين والمصريين، فحارب بابل وليدية وسوّف فى محاربة مصر إلى أن مات.

ومن الدلائل على كذب الأقاويل عن هذه الفترة أن قمبيز – مع تهجمه وفتوته – لم يجسر على غزو مصر إلا بعد أن أستوثق من خيانة فانيس اليونانى واطلع منه على أسرار الهجوم وفوض إليه رشوة البدو الضاربين فى صحراء سيناء، ثم لم يكفه هذا حتى ألب الأسيويين على المصريين وأعدّ لهم ستة أضاف قوتهم من الفرسان وجيش مشاة يفوق جيشهم بعدد غير قليل. وأسلحة لا عهد لهم بها فى ذلك الزمان. وأسطولاً لبوكرات الطاغية الساموسى مال إلى فارس بعد أن كان فى حلف المصريين.

* * *

ومن الحيل التى لجأ إليها قمبيز للغلبة على المصريين بإرشاد فانيس اليونانى أنه رفع الحيوانات الصغيرة التى يقدسونها ويحرمون إيذاءها

على دروع جنوده فتورع المصريون أن يقذفوها بسهامهم وآثروا الهزيمة على الجحود وعصيان الدين، ولا ندرى لماذا أغفل شوقى هـذه القـصة ولم يشر إليها بحـرف وهـى كـما يـرى القـارئ مرتـع للـشعر ومـسرح للخيال، وفيها ما يخفف عار الهزيمة فيجعلها ضرباً من التقوى الدينيـة ويمحو عنها الجبن وفتور الوطنية. ثم هى ليست حقيرة السند مخترعـة من الأساطير. لأن بوليمينس أثبتهـا فى كتـاب التعبئـة والحيـل الحربيـة الذى ألفه للعاهل الفيلسوف "ماركس أورليوس" فإن صح أن شـوقياً تحرى فترة الفتح الفارسى ليمحو عاره فهذه القصة ترضى خيال الشاعر وبحث المؤرخ وعبرة الحكيم، وهى وما سبقها من الدلائل كفيلة بجلاء الوصمة وإلباس الخذلان لباس الشرف والعزة، وهـى كـذلك أجـدى وأبلغ فى الإقناع من تلك الجعجعة الخاوية التى ملأ بها أفـواه المـصريين ولم تكن لتدل إلا على السخف والغباء.

ولقد غلبت مصر وملكها الفرس وما انكسرت قلوب أهلهـا ولا خنعت رقابهم لنير الفاتح القـوى المعتـز بيأسـه وسـلطانه، فـما برحـوا يتحينون الفرص ويثبون على غالبيهم مرة بعد مرة حتى قلق دارا الأول وحضر إلى مصر وقتل "ارياند" والى الفرس الذى كـان يتغطـرس عـلى المـصريين ويـستفزهم إلى الغـضب والثـورة، وبـالغ فى تمليـق الـشعب

والكهان حتى بنى معبداً لأمون واشترك فى موكب الحزن على "هـابى" واكتتب بما يعدل اثنين أو ثلاثة وعشرين ألف جنية من نقود هذه الأيام، مكافـأة لمـن يعثـر بعجـل جديـد تجتمـع فيـه الـشروط المفروضـة فى أسفار الكهان.

وظهر شمم الكهان المصريين على أتمه يوم اقترح "دارا" عليهم أن يقيموا تمثاله إلى جانب تمثال "رعمسو الثانى" فى معبد فتاح، فلـم يبـال أحدهم أن يجبه بتفضيل رعمسو عليه وأن يقول له فى غـير مواربـة ولا دهان: أنك لم تفتح فتوح ذلك الفرعـون العظـيم ولم تبـل مثـل بلائـه، فتلقى الجواب كاظماً وقال فى حلم وأناة: " سأفعل كما فعـل إذا عـشت كما عاش " وعدل عن إقامة التمثال إذعاناً لكبرياء رعاياه المغلوبين.

ثم استرجعت مصر استقلالها وكافحت حوله كفـاح المـستميت، ولا محل هنا لتفصيل الوقائع التالية لأنها خارجة عما نحن فيه.

فالحوادث التى انتقلت إلينا من مؤرخى اليونان أنفسهم تنفى مـا تخلل رواياتهم من سـوء الـشهادة للـشجاعة المـصرية وسـائر الخلائـق الكريمة، ويجـب عـلى المـؤرخ المـصرى أن يفطـن إلى هـذا ولا يجـارى الأحاديث المشاعة التى لن تخلو من الهوى ولن ترتكز إلى سند صحيح.

على أن اليونان لم يكونوا بالمغرضين وحدهـم فى تقرير تاريخ تلـك الأيام لما هو معلوم من المنافسة بينهـم وبين الوطنيين، فإن هنالـك شـعباً

آخر كان يخامره الغرض فى تقرير ذلك التاريخ لأسباب تشبه تلك الأسباب، ذلك هو شعب إسرائيل.

لقد كان الإسرائيليون ساخطين على مصر لأنها قهرتهم قديماً وسخرتهم فى بلادها تسخير العبيد، فمازالوا ينطوون لها على ضغن ويتمنون لها الهزيمة والسقوط، ثم نشبت الحرب بين البابليين وبنى إسرائيل ففزع هؤلاء إلى فرعون وأبطأ فرعون فى إسعافهم فهزمهم البابليون وحملوهم مأسورين إلى أرض بابل، فصب كهان إسرائيل غضبهم على مصر وأنذروها بمثل هذا المصير، وجاء كورش مؤسس الدولة الفارسية فقهر البابليين وسمح لبعض أسباط بنى إسرائيل بالقفول إلى أرضهم فحفظوا له هذا الجميل وكان سبباً جديداً لميلهم مع الفرس وتمنيهم الهزيمة لعدوتهم مصر، فالأحاديث التى تحدرت إلينا من ناحية بنى إسرائيل عن فترة الغزوة الفارسية كانت من ثم عرضة للمبالغة والتشويه وسوء الشهادة للمصريين، إذ كان فى ذلك إرضاء للثأر القديم وتصديق للنبوءات المأثورة، وهذه حقيقة لا يصح نسيانها فى تمحيص أخبار تلك الفترة المثقلة بذكريات العصبية والدين.

ثم جاءوا لأربيون المتأخرون فوافقهم أن يسجلوا الضعف والجبن على الشرق ويؤثروا أسلافهم فى أوربا بمناقب الشجاعة والإقدام

والتغلب والسيادة، ووجدوا فى ذلك ذريعة إلى تسويغ الاستعمار وتوهين عزائم الأمم المغلوبة وإقناعها بما قسم لها من مصير الذلة والخضوع، فقرروه وابدأوا وأعادوا فيه وحاولوا أن يبثوه فى قلوب الناشئة الشرقية لتنمو وتكبر وهى على هذه العقيدة المميتة، ثم زادوا فقرروا أن مصر لم تستقل قط بعد الغزوة الفارسية ولم يحكمها أحد أولئك الأبناء!! ولو قالوا مثل ذلك عن انجلترا أو فرنسا أو ألمانيا أو أية دولة أخرى لأصابوا من حيث لم يصيبوا فى كلامهم عن هذه البلاد، فكل هذه الدول لم تعرف لها أسرة مالكة من صميم أهلها منذ زمن طويل، ومزية مصر أنها كانت تُحكم لحساب أهلها وتصبغ حكامها بصبغتها فى الدين والشعائر والألقاب، حتى " قمبيز " انتحل فيها اسماً من أسماء الفراعنة واتخذ له أسرة معدودة من أسراتهم المتعاقبة، وحتى الرومان الطغاة سادة الأرض قد دانوا بالمسيحية يوم نشب النزاع بين مصر وبينهم فكانوا هم فى جانب الديانة القديمة وكانت مصر فى جانب الدين الجديد.

فمصر والدول الأوربية سواء فى قيام حكام فيهن جميعاً من غير أبناء البلاد، وقد تكون مصر خيراً منهن جميعاً لأنها لم تُحسب قط سلعة "خاصة" كما حسبت أمم أوروبية كثيرة فى صفقات الزواج والميراث.

ولو غير شوقى تعرض لفترة الغزوة الفارسية لكان له فى هذه الحقائق مجال أىّ مجال لأنصاف الوطنية المصرية واستخراج الجوهرة الصافية من خلل ذلك الركام المهيل، ولكنها فترة منكودة الحظ فمن نكد حظها أنها وقعت فى يد هذا المؤلف الذى لا خطر عنده للوطنية ولا للتاريخ ولا للخيال!.

***

على أن الذى يضحكك ملء شدقيك من شوقى أن تراه متعالم بالروايات التاريخية ويخوض بينها بالترجيح والتعليل كأنه يميزها عن دراسة ومعرفة وعناية نزيهة، وهو علم الله ما ألم منها بكثير ولا قليل إلا خطف المتعجل الجاهل الذى لا يصبر على دراسة فلما سأله مندوب "الصباح" الأسبوعية أصحيح أن نتيتاس كانت زوج كورش آبى قمبيز ولم تكن زوجة قمبيز ؟ لم يتحرج شوقى أن يخبطها خبط عشواء ويلقى هذا الجواب الذى ننقله بنصه لأنه أضحوكة الأضاحيك.

قال وقاه الله شر التاريخ ووقى التاريخ شره:

" الذى قال ذلك هو الدكتور ايبر... وقد كتبها متأثراً بالحضارة اليونانية شأنه فى ذلك شأن كل المؤرخين الإفرنج الذين يتكأون فيما

يؤرخون على الحضارة اليونانية غير عابئين مطلقاً بالحضارة المصرية فى ذلك العهد، وأنا المصرى ما كان لى أن أسلك الطريق الذى سلكوه فى الكتابة عن هذه الحقبة من الزمن، وإنما كان على أن اعتمد على الحضارة المصرية وأن أسمو بالناحية الوطنية بما يجعلها فى مستوى أرفع من النواحى الأخرى، ولقد فعلت!! ".

والله صحيح!.. لقد فعلتها جزاك الله بما فعلت يا شيخ! ومن غيرك يستطيع أن يخبطها هذه الخبطة التى تربى أكاذيبها على الكلمات فيها والحروف؟ من غيرك يستطيع أن يزعم فى عبثه وتخليطه أن ايبر هو صاحب تلك الأحدوثة وأنها إغريقية تجحف بالمصريين؟ تقولها أنت لأنك آليت لتمثلنّ بالتاريخ شر تمثيل... أما التاريخ فله كلام غير هذا الكلام بل نقيض هذا الكلام.

فلا أيبر هو صاحب تلك الأحدوثة التى رجحت أن "نتيتا" خُطبت لكورش ولم تخطب لقمبيز، ولا هذه الأحدوثة إغريقية تجحف بسمعه المصريين.

أما أيبر يا هذا فتلك قصته "الأميرة المصرية" مترجمة إلى العربية والإنجليزية والفرنسية وكلها دائرة على الأحدوثة الأخرى التى تقول أن " نتيتا " خطبت لقمبيز لا لكورش أبيه.

وأما الأحدوثة التى زعمتها إغريقية فما هى إلا دعاية مصرية بأنفسهم ونفض ذلة الأسر عن كواهلهم، فقالوا أن قمبيز لم يكن فارسياً ملك مصر ولكنه كان مصرياً ملك فارس !! وأنه لم يطالب بعرش مصر إلا لأنه كان ابن الأميرة المصرية نتيتا التى خطبها أبوه كورش، فهو أحق بالعرش من أحمس غاصب الملك ومنافس الفرعون "وهاب رع"!! وعلى هذا تكون يا صاح قد عكست الأمر فرفضت الدعاية الوطنية وتشبثت بالأحدوثة الأجنبية!!

ثم أنت تؤاخذ "ايبر" ولا مؤاخذة على الرجل فى شئ من هذا، وإنما أشار إلى الأحدوثة – من المتأخرين المعروفين عندنا – ثلاثة هم ماسبر ومؤرخ "الأمم الشرقية" وجستاف جكفيه صاحب كتاب الحضارة المصرية، وبترى الأثرى الكبير، والأول والثالث قد ذكرا سبب دعاية المصريين بهذه الأحدوثة والثانى ذكرها وحدها ولم يذكر الأحدوثة الأخرى ولا أشار إليها، وأمثال هذه الأحاديث على كل حال من الأساطير وليست من التاريخ، ولكنها قد تستحب فى فكاهات القصص والتمثيل.

ويطول بنا المقال – يطول بنا جداً لو أحصينا الغلط المبثوث هنا وهناك أثناء الرواية فى الأسماء وترتيب الحوادث ووصف العادات،

ولكن من يلوم المؤلف على مثل هذا الغلط لكمن يلوم الكافر على تـرك الحج والصيام، فبعد الكبائر لا ملام على الصغائر !! وحسبنا مـا تقـدم دليلاً سيئاً على ما فى هذه القمبيزية من خلط ذريع!!

* * *

الخيال

لخيال الشاعر عمل جليل فى الروايات التاريخية، لأن حوادث هذه الروايات أشبه شئ بالهيكل العظمى الذى يحتاج إلى الخيال الخالق المبتكر ليكسوه لحماً ويجرى فيه دماً ويبعث فى أوصاله روح حياة، فإذا بحثت فى رواية قمبيز عن أثر لمثل هذا الخيال فما أنت بواجده ولا مستطيع أن تفرض وجوده، ولن ترى هنالك إلا جسماً حياً جرده شوقى من لحمه ودمه فآض فى يديه هيكلاً عظمياً لا حراك به إلا كحراك الآلات الصماء.

ذلك أن فترة الغزو الفارسى كانت من أعمر الفترات فى تاريخ مصر بالحوادث الشائقة والمواقف الروائية والعبر الناطقة، فهى تملأ وطاب الشاعر لو كان على حظ من بديهة الخيال وقدرة التصوير والابتكار، وتتزاحم فيها " الشخصيات " المسرحية فينعم فيها الشاعر بزاد طيب يمتع به النظارة والقراء.

فما الذى صنعه شوقى بتلك الفترة؟ لقد كان مطلوباً منه أن يكسوها لحماً إن وجدها عارية، فعراها هو من اللحم وألقاها عظمة بالية.!. وكان هو بمثابة " قمبيز " آخر أغار عليها بخياله المنكوس فأعمل فيها معول التخريب والتجريد ونشر ريح الموت فى كل ما لمسه ورآه.

فمن شخصيات تلك الفترة الواضحة فى تاريخ العالم كله شخصية صولون الحكيم المشهور والمشترع الكبير: زار مصر على عهد أحمس ودرس حكمتها واقتبس من شريعتها ولاسيما قانون " التشرد " والصناعات، فما كان أحوج المسرح إلى ظهور هذه الشخصية!! وما أقدر المؤلف – لو كان شاعراً حقاً – أن يجمع فى دور صولون كلمات العظة والحكمة ويجرى على لسانه خلاصة التشريع فى العصر القديم ويبث فى منطقة اعترافه بما استفاده اليونان من مصر فى الدين والنسك والعلم والأخلاق !! أو ما كان أجدر هذه الحقيقة أن تذكر فى رواية يقال أنها وضعت لإعلاء قدر الوطنية المصرية وإظهار فضلها على اليونان وعلى العالمين.

ومن شخصيات تلك الفترة قارون ملك الليدين صديق الفلاسفة، مضرب الأمثال بالغنى ولاسيما فى الآداب العربية، خلعه الفرس وأسروه وأوشكوا أن يحرقوه ثم أطلقوه فاخلد إلى الزهد وقنع بحظه ووجد السعادة فى القناعة بعد أن عز عليه طلابها بالمال والسلطان. ثم زار مصر مع الفرس وتابع مصارع الأمم وشهد الدول كيف تدول وعرف السطوة فى نفسه وفى غيره كيف تحول وتزول، أفتوجد هذه الشخصية بين يدى شاعر يؤلف الروايات التمثيلية عن

عصره فيرمى بها وراء الستار ولا يبرزها مرة لتسمع الدنيا من فمها عبرة صاحب الكنوز ومضرب الأمثال فى جميع العصور؟ ألم تكن لقارون كلمة منتظرة فى زمن ران فيه حب المال على كثير من النفوس وقال شوقى عن نعيمه أنه "قتل حمية الفتيان" ؟

بلى؟ قد كانت له كلمة بل كلمات، ولكن أين شوقى وعبر التاريخ وأين شوقى وإلهام الخيال!

* * *

ومن حوادث ذلك العصر الرائعة غزوة الفرس للصحراء اللوبية التى تبدد فيها خمسون ألف إنسان، ثم غزوتهم للنوبة التى هلك فيها الجيش الفارسى جوعاً وعطشاً واتفقوا آخر الأمر أن يقترعوا على واحد من كل عشرة يأكلونه بعد أن أكلوا العشب ثم فقدوا العشب فى سهوب الصحراء... أى تمهيد لجنون قمبيز أفجع من هذا التمهيد وأحرى أن يقنع الناس باحتمال هذا الجنون؟ ثم كيف يستغنى الشاعر عن شرح هذه الضربة من ضربات القضاء وهو فى رواية فاجعة لا غنى فيها عن شرح غضب القضاء وغلبة الأرباب؟ لقد كان فى التاريخ تمهيدان واجبان لجنون قمبيز أحدهما هذه الكارثة والآخر إدمانه السكر وتماديه فى الشهوات، فأما إدمانه السكر فقد خبط فيه شوقى إحدى خبطاته

العشواء فعصم قمبيز من الخمر لاشتغاله بالغزو عنها كما قال !! وأما كارثة النوبة فقد رمى بها شوقى إلى ما وراء الستار ورمى معها بكارثة الصحراء اللوبية على طول الذراع....، وقد يقال أنه خشى الإطالة فنقول إن الرواية لم تزد على فصول ثلاثة فما ضره لو صارت أربعة أو خمسة؟ وإن كان لابد من ثلاثة فصول لا أكثر فهل كانت تضيق هذه الفصول الثلاثة باثنين من الفرس أو المصريين يتحاوران ويحكيان ما انتاب قمبيز بعد غزوة النوبة وغزوة الصحراء؟ أليس هذا خليقاً أن يفسر لنا هجومه على "هابى" ثم جنونه ثم مطاردة الآلهة المصرية إياه من البدء إلى الختام؟.

وعلى ذلك النوبة نعجب كيف تخطى المؤلف ذلك الحوار الشائق الذى دار بين بعثة فارس وملك النوبة؟ وكيف اكتفى من هذه الغزوة كلها بعرض الأسرى النوبيين على المسرح والعفو عنهم على أثر ذلك!! فإن حديث ملك النوبة مع بعثة فارس لحديث مسرحى لا يذهل عنه كاتب رواية تمثيلية ولا يعذر فى تركه إلا أن يكون جاهلاً به أو ساهياً عنه، وهو جهل فاضح وسهو معيب لا يليقان بمن يتصدى للكتابة فى تاريخ عصر الرواية وأهل زمانها.

وخلاصة الخبر أن البعثة الفارسية حملت إلى ملك النوبة فيما حملت إليه من الهدايا ثياباً مصبغة، فقال لهم قبل أن ينظر فى هداياهم: ما جئتم أصدقاء لنا وإنما جئتم عيوناً علينا...! ثم سألهم عن الثياب كيف يصنعوها فوصفوا له نسجها وصبغها فابتسم وقال: ثياب غشاشة من أمة غشاشين!! ثم تناول قوساً كبيرة وأغرق فى نزعها وناولهم إياها وهو يقول: إذا استطعتم أن تنزعوا فى أقواس كهذه فأقدموا على قتالنا.

وعادت البعثة فقيل أن قمبيز عجز عن علاج تلك القوس وأن بردية أخاه رمى منها السهم إلى أبعد مرماه فكان ذاك سبب حنقه عليه وقتله إياه، فالمنظر كله من أمتع المناظر على المسرح وعرضه على النظارة لم يكن من الصعوبة فى شئ. فأعجب كيف أغفله شوقى ثم أعجب له كيف أنطق قمبيز بالعفو عن أسرى الغزوة النوبية وهى علة خيبته وجنونه، وقل معنا بعد ذلك يا له من توفيق عجيب فى الغفلة والتشويه!!

ومما يحفظ من سيرة قمبيز أنه سلخ جلد أحد القضاة الفرس وهو فى قيد الحياة لخيانته أمانة القضاء، وهذا قبل أن يطبق عليه الجنون وتشتد عليه وطأة المرض... فكان قصاصه هذا عدلاً أقبح من الظلم وبادرة من الهوس الجامح تدل على ما بعدها.

ويحفظ له أيضاً أنه استوزر مصرياً من أقرباء أحمس وبسامتيك الثالث كان أميراً للأسطول فى عهدهما وكان اسمه "أزاهور رسنيت" وهذا الأمير هو صاحب التمثال الذى عرف الأثريون منه بعض سيرة قمبيز فى مصر وبعض عنايته بهياكل الأرباب المقدسة بإرشاد من "ازاهور رسنت" صاحب التمثال، وقد استمال قمبيز فاتخذ اسم "مسوت رع" ليتقرب إلى المصريين وينتظم عندهم فى عداد الفراعنة، والتمثال المذكور هو الوثيقة الواحدة التى بقيت فى عصر الغزوة الفارسية وتضمنت عن سيرة قمبيز شيئاً من التفصيل، ففى الرواية موضع لكل عمل من الأعمال يدل على شخصية "البطل" وتاريخ الفترة لو تنبه إليه المؤلف وكلف نفسه قليلاً من البحث والمراجعة، ولم يلق كل باله إلى أساليب الدعاية الخفية التى شب علها وشاب.

أما أحمس فهو أظرف شخصية فى عصر الرواية وجناية شوقى عليه أكبر الجنايات، فالتاريخ يحفظ له أساطير لطيفة وملحا جميلة هى من أخص صفاته مثل المصرى الشجاع العصامى ألا ريب المفراح، وكان مذهبه " أن النكتة لا تعذر" كمذهب جميع المصريين فى القديم والحديث. فكان لا يعفى نفسه ولا وزراءه ولا أهل بيته من النكتة إذا بدرت إلى لسانه، وقد لامه بعض صحبه على طربه ومزاجه وأوصاه أن

يأخذ بالتزمت والوقار فى سمته فقال له ما معناه: "ويحك! هبنى وتراً مشدوداً أترى الوتر يشد فى كل حين" ؟ واجترأ عليه بعض زملائه لما عرفوه من ماضيه وما أنسوه من حاضره فدعاهم يوماً إلى مأدبة وجعلهم يغسلون أرجلهم فى طست من الذهب، ثم دعاهم بعدها إلى مجلس أقام فى صدره تمثال اله، فركعوا له حين وقعت أعينهم عليه، فلما نهضوا قال لهم: أرأيتم هذا التمثال. إنه الطست الذى غسلتم فيه أرجلكم بالأمس: صيغ اليوم إلهاً فوجب له الخشوع والركوع !!

وكان حليفه "بوليكرات" ملك ساموس سعيداً فى مساعيه ظافراً بمآربه لا يهم بشئ إلا تم على ما يروم، فرووا أن أحمس كتب إليه يحذره مغبة هذه السعادة ويشفق عليه من حسد الأرباب ويوصيه أن يحرم نفسه بيديه من أعز شئ لديه قبل أن تجرعه الأرباب بيديها مرارة الحرمان، ورووا أن بوليكرات استمع لنصحه فقذف إلى اليم بخاتم نفيس فى أصبعه كان يغالى بقدره ويضن به على الضياع، فما هى إلا أيام حتى عاد إليه الخاتم فى جوف حوت!! فنما الخبر إلى أحمس فتشاءم من صداقة بوليكرات وعلم أنه لا محالة منكوب وأن الدنيا لا تواتيه بهذه السعادة ألا وهى تضمر له أفجع العواقب، وقيل أنه أشفق أن يلحق به

طائف من عقابيل هذه السعادة فجر إشفاقه هذا إلى انفصام العلاقة بين الملكين وتحوّل بوليكرات إلى جانب قمبيز.

هذا طرف من أقاصيص أحمس وهذه مسحة من شخصيته الظريفة، فانظر ماذا صنع به شوقى جزاه الله؟ صنع بذكراه مثل ما صنع قمبيز بجثته... فراح مظلوماً بين خيال قمبيز القديم وخيال قمبيز الجديد!! وجزم صاحبنا بقتله "لوهاب رع" ثم قال شارح الرواية فى ختامها " أنه نادى بنفسه ملكاً على مصر فى أثناء ثورة عسكرية فى لُيبيا وعاد بعد ذلك إلى مقر الملك فانزل ابرياس (أى وهاب رع) عن عرشه وقتله ثم استوى على عرش مصر!! ".

أرأيت؟ هكذا قال تاريخ شوقى وتاريخ شارحه اللبيب أما تاريخ الناس فيقول أن أحمس اشرك وهاب رع فى الملك بعد أن هزمه فى وقعة مومفيس "لعلها منوف". ثم بقيا معا يسوسان مصر ثلاث سنوات، واقترن اسماهما معاً فى بعض الآثار ومنها هيكل "تاحوتمى الثالث" فى العرابة المدفونة ومقبرة فى "صا" ومعبد فى منف وختم نُقش اسماهما عليه مقترنين.

ونص اللوح الذى فيه نعى وهاب رع على أنه خرج من القصر "بصا" فى شهر بؤنة من العام الثالث لحكمه مع أحمس، ثم ذهب إلى

حيث جمع الإغريق وتصدى بهم لحرب صاحبه فهزمه هذا، ثـم كانـت الواقعـة الفاصـلة فى الثـامن مـن هـاتور، فلـما أحـس الإغريـق بالهزيمة وتغرير فرعون "وهاب رع" بهم قتلـوه وأخـذه أحمـس فدفنـه فى مقبرة آبائه.

أما "هيرودوت" فقد روى أن المـصريين هـم الـذين طلبـوه مـن أحمس حين عفا هذا عنه وأبقاه، - وذكر أنهم تذمروا لمسامحته إيـاه بعـد ما خانهم مراراً وجشمهم كل ذلك العناء فأخذوه وشنقوه وعاد أحمس فدفن جثته فى مقبرة آبائه برعاية وإكرام.

فعلى الروايتين لم يكن أحمس قاتل "وهاب رع" بعد الوقعة الأولى ولا بعـد الوقعـة الأخـيرة، فمـن أيـن جـاء شـوقى وشـارحه بـذلك التخليط؟ ألم يكن تصحيح الوقائع أنقى لتاريخ مصر وأدنى إلى تـصور الموقف الذى صمدت له "نتيتا" فأقدمت فيه عـلى التـضحية وأبـت أن تكاشف قمبيز بحقيقة نسبها؟.

لقد كان ذلك أنقى وأدنى إلى المعقول، ولهذا على ما نظـن تجـاوزه شوقى إلى ما هو أزرى وأبعد من المعقول!! وهكـذا انتظـر النـاس مـن الرجل أن يكـسو عـصر روايتـه وأبطالهـا خيـالاً فجـاء هـو سـتره الله فجردهم جميعاً من الخيال!!

هكذا كان خيال شوقى فيما يسعده فيه المؤرخون، فللقارئ أن يتصور كيف تكون المواقف والشخوص التى يعول فى وصفها على خياله وحسبُ أو على ابتكاره الذى لا معول فيه على مصادر التاريخ.

ونظن أن القارئ نفسه ليحتاج إلى خيال واسع لكى يتصور هذه المناقضة النادرة المثال: مناقضة شاعر يسمى أمير الشعراء ولا يكون عنده قسط من الخيال ولا نصيب من القدرة المبتكرة يعينه على وصف موقف واحد أو شخص واحد وصفاً يخلو من الإحالة والشطط والصبيانية والتهافت... ! فمن معجزات الخيال أن يتصور الإنسان وجود شاعر كهذا فوق الأرض وتحت السماء، وما كان من سبيل إلى هذا التصور لولا أن شوقياً موجود يرى بالعين ولا يطول فيه جهد الخيال.

وإلى القارئ بعض تلك الأوصاف الخيالية التى أخال فيها شوقى جهد الإحالة ولم يقف فيها عند حد العجز عن تصوير الحقيقة بل تعدى ذلك إلى مسخها والإتيان بضدها موقفاً فى سخفه أى توفيق مطرداً فى عوجه أغرب اطراد، فلو أنه ألهم الصواب كما ألهم الخطأ لكان شاعر الأرض غير مدافع ونبىّ الوصف الصادق بلا نكران.

جاء وفد قمبيز إلى مصر يخطب ابنة فرعون فقال أحـدهم بعـد أن جاس خلال البلد:

خطبنا إليهم أمس بنت مليكهم فـما كـان إلا الاحتقـار جـواب

وأشفق أهلوهـا وقـالوا حمامـة دعاها على الوكر السحيق عـقاب

فلم يعترض عليه أحد من صحبه وسلموا جميعاً أن احتقار خطبة قمبيز أمر لا يستغرب ولا يكبر على المصريين، وإشاعة ذائعة يعرفها من راح أو غدا فى الطريق.

وبينما هم فى الحديث إذ يقول أحدهم:

أعلمـتم مـاذا يـردد فى القـصر ومـاذا يقـال همـساً ووحيـاً ؟

فإذا سألوه وأحاطوا به ليسمعوه أن هذا السر لا يخرج عن الكلام الذى أفضى إليهم به زميلهم الأول قبل لحظة فما راجعوه ولا استغربوه، ولكنهم هنا يثورون بالقائل ويسخرون منه ويصخبون فى الأمر صخب الذين فوجئوا بكبيرة الكبائر بل "بأكذوبة الأجيال"... وهذا بعض مـا دار بينهم من صخب على أثر سماعه:

الثـانى – هـازل أنـت ؟

الأول – بـل سـمعت حـديثاً إن يكـن مفـترى فـماذا عليـا

آخــر – أنــه يهــذى دعــوه	كــــاذب لا تـــــسمعوه
مـــا الـــذى زخـــرف؟	
الثالـــــث – القـــــى	كذبـــه الأجيـــال فـــوه
يـــزعم الملكـــة نفـــر	يـــت ابنـــة الملـــك أمـــازس
تـــرفض الـــسير مـــع الـــو	فــــد إلى اقطـــار فـــارس
آخــر: مــا خطبــه مــا يــدعى	امــــض بنـــا لا نـــسمع
آخــر: يقــول فرعــون مــصر	لم يـــرض قمبيـــز صـــهرا
الثانى: من امازيس، ما الأمير	ة ما مصرُ أفى الأرض من بقمبيز يهزا
أهـــذا خـــبر يـــروى	غبـــــى أنـــــت والله
أتحــــت القبــــة الـــزر	قـــاء مـــن يـــسخر بالـــشاه؟

لا يستغرق إلقاؤه على المسرح من بدايته إلى نهايته أكثر مـن خمـس دقائق، وليس بعد هذا عجز فى استقامة التصور وصدق التصوير.

ثم الوفد ما صفته وما حاله؟ أضعف النـاس إدراكـاً يـستطيع أن يدرك أن وفد الخطبة لا يكون إلا من نخبة الحاشية وآل بيت الملك ومن ضارعهم بين أقطاب الدولة، فهم أرفـع مـن أن يـذهلهم الطعـام عـن عقولهم وتستخف الموائد أحلامهم وتطير بوقارهم. وهم أشجع من أن

تفزعهم رؤى الأطفال وتطغى على منامهم وساوس الصغار. فأما فى الشجاعة فقد جعلهم يرقدون فما يقدرون على النوم من الفزع لرؤية التماسيح والثيران، وأما فى خسة النفس على الطعام فهذا منظر يطلع فيه هؤلاء الوجوه الذين يقول فرعون لأحدهم:

أنت لا تجعل من أنظمة الد ... يـوان شـيا

فإذا هم يفتتنون بألوان الطعام المألوفة فتنة السوقة الجياع قد أنساهم الجوع التجمل وأذهلهم عن التصون، فيصيح بعضهم:

فيروز انظر ترى الخرافا ... حمرا لطافا على الخوان

ذا سمك النيل فى الأوانى ... كأنه معصم الغوانى

وأعين تلك فى جفون ... أم ذلك البط فى الجفان

ويتصايحون واحداً أثر الآخر بمثل هذا الفضول الذى لا يصدر من ذى مروءة فى داره وبين عشيرته فضلاً عن دار الغربة وموقف الخطبة. وأن اضطراب الخيال وصف ما يقدم على مائدة قمبيز وما يراه الحاشية هنالك من ألوان الطعام فإذا هو أفخر من الخراف وسمك النيل والبط: واليكة كما جاء فى الرواية:

الوصيفة: كان العشاء ملكتى ... مائدة محملة

أكلت يا سيدتى ... من أرنب متبلة

ثم أكلت من حمل وحمل الفرس جمل

الملكة: ثم؟

الوصيفة: جاءوا بالطير فى الأطباق

الملكة: طير من؟

الوصيفة: طير فارس والعراق

الملكة: ثم ماذا؟

الوصيفة: ثم جاءوا بالسمك فرأيت الملك فى الأكل انهمك

الملكة: ثم ماذا؟

الوصيفة: لا أعد ما حضر من لحوم وبقول وخضر

ثم بالحلوى أتوا والفاكهة

الملكة: كيف كانت؟

الوصيفة: تشتهيها الآلهة

فهذه أصناف الطعام فى فارس لا تقل عن مثيلاتها فى قصر فرعون بل تفوقها. وهى من المطاعم التى تغرى الأميرة المصرية بالأكل كما قالت:

وقـــد يغـــرك بالأكـــل طهـــاة الفـــرس والـــشام

فما الذى أذهل الحاشية الفارسية إذن كل ذلك الذهول لـولا أنهـا فهاهة وسخف وتهافت فى التصور والخيال؟

ويلحق بهذا التهافت أن ترجع إلى الحـوار بـين الملكـة والوصـيفة فترى أن الملكة هى السائلة عن أصناف الطعام والوصيفة هى المجيبة... مع أن الملكة هى التى أكلت ولم تحضر معها الوصـيفة، بـل كانـت مـن جانب الحجرة مختبئة.

فما معنى هذا السؤال المعكوس لولا أنهـا أيـضاً فهاهـة وسـخف وتهافت فى التصور والخيال؟

وأعجب من جميع هذا أن تسمع الوصيفة اسم بردية أخـى الملـك فتسأل: من بردية؟؟ وقد كان ظننا أن شوقياً أقدر على تصور البلاط من هذا لأنه بيئـة عـاش فيهـا ورآهـا ولا حاجـة بـه إلى إجهـاد الخيـال فى تصورها. فإن الحاشية مطبوعة على استطلاع الأسرار والنـساء خاصـة اشد استطلاعاً لها وتنقيباً عنها فى جحورها، فلا نعرف إحالة فى أغـرب من وصيفة فى القصر لم تسمع باسم أخى الملك الذى كان زينـة شـباب عصره جمالاً وفروسـية وبأسـاً وكـان شـقيق قمبيـز وأقـرب الأقـربين إليه.... أنها إحالة شوقية ولا زيادة..!!

وقد شاء شوقى أن يجعل سفر "نتيتا" ضرورة ألجأ إليها اتقاء الغارة الفارسية، ولكنه مع هذا شاء ألا يجعلها ضرورة على الإطلاق !! فقرر أن غارة فارس كانت أمراً مقدوراً لا مفر منه سواء أقبل أحمس تزويج بنته من قمبيز أم لم يقبل، عرف ذلك الوفد الفارسى فقال أحد رجاله قبل أن تبرح الأميرة المخطوبة أرض مصر.

يهب عليها غداً عاصف ... من الفرس أنى تمشى حصد

وقال آخر: غداً يصب عليهم ... قمبيز سوط عذابه

وقال آخر:

صدقت أخا الفرس قلت الصوا ... ب يعصف الفرس أو بعد غد

وقالت " نتيتاس " نفسها قبل أن تبرح قصرها..

غداً تذرو رياح الفر ... س من موتاك ما تذرو

غداً يصبغ من شط ... لشط بالدم النهر

غداً يهتك عن أربا ... بك المحراب والستر

و"نتيتاس" هذه هى التى أيقنت قبل ذاك أنها حسمت الشر ودفعت الخطر فقالت ترد على نفريت:

تفريت – أتيتنى شامتة

نتيتـــــــــــــاس - لإبـــــل أتيـــت مـــسعدة
آمـــون قـــد مـــد إليـــــ ـــك وإلى الـــوادى يـــده
وقـــد كفـــى مـــصر الـــبلا ء والخطـــــوب المرعـــــدة
وكـــــف عـــــن ريوعنـــا نـــار المجـــوس الموقـــدة

فهل الفدية ضرورة لازبة أو غير ضرورة لازبة؟ لابد من أحـدى الاثنين: أما الاثنتان معاً فلا...!

* * *

ولما جاءت نتيتاس تلقى أحمس لتبلغه عزمها على الـسفر إلى بـلاد الفرس مكان ابنته الآبية شاء شوقى أن يجعل الحديث بيـنهما سراً تخـرج نفريت – ابنة أحمس – من الحجرة لكى لا تسمعه... على أن هذا الـسر قد عرفته نفريت قبيل ذلك من نتيتاس نفسها حين قالت لها.

أتيـــت لمـــصلحة الآخـــر ين وجئت لـشأن جليـل العظـم
أتيـــت أفـــدى بنفـــسى الـــبلا د وأدفـع عـن مـصر شر العجـم
فإنـــك إن ترفـــضى يزحفـــوا كزحـف الـذئاب، ونحـن الغـنم

وشبيه بهذا أن يطلع قمبيز على سر هذا التبديل فيغـضب ويجعلـه سبباً لغزوه مصر وإنذار زوجه المصرية بتخريب وطنها...!

وأنه لفى الحجرة لم يفارقها إذ جاءه نبأ الرسل والجواسيس الـذين بعثهم إلى مصر يستطلعون الطريق ويحكمون تدبير الغارة قبل أن يسمع بخبر التبديل بين العروسين وقبل أن يغضب تلك الغضبة "البريئـة"!! فهلا كان هنا بعض التصرف للتوفيق بين الأمرين؟!

وإن قمبيز مرة لوحش يصف نفسه فيقول " أنا وحش أنا غـول " وتصفه امرأته فتقول أنه " نمر الفرس الخـشن " وأنـه لمـرة أخـرى وفى سياق الحديث نفسه.

لا هــــو بالملــــك البربـــــرى ولا الوحش ذى الناب والمخلب

ثم تكون زوجه هى التى تقول للوصيفة التى نفت عنه الوحشية:

صدقت "تتا" هو زين الشباب الـــه القنـــا قمـــر الغيهـــب

فلا اتقى شوقى هذا التناقض أو تنبه إليه؟

* * *

ونحسن الظن بشوقى قليلاً فنحاسبه على الحالات التى لا يحاسب عليها مثله ولا يسأل عنها إلا من هم أدق منه بديهة وأكيس منه خيـالاً، وإن لم يكن التنبه إليها بالشئ الكثير.

فقد قال بلسان فانيس يخاطب الأميرة نتيتاس ليقنعها بقبول غزوة قمبيز لبلادها مصر:

دعيه يعاقب سارق التاج مثلما يعاقب فى منفيس لص لآل

واللآلئ لم تكن مما يسرق فى منفيس!! لأنها لم تعرف فى مصر قبل عهد البطالسة (راجع كتاب المواد المصرية القديمة للأستاذ لوكاس) ولو أنها كانت معهودة شائعة فى منفيس على أيام أحمس لما جاز أن تخص بالذكر فى هذا المقام، وإلا فهل لص الذهب أو الملابس أو الآنية مثلاً لا يعاقب ويرذل ويزدرى؟ فالقافية هى التى جنت على شوقى فأوقعته فى الإحالة التاريخية والغثاثة المعنوية. ولو أنه قال:

دعيه يعاقب سارق التاج مثلما يعاقب فى منفيس سارق مال

لأصاب ولم يسف فى لفظه، لأن كلمة المال تشمل كل ما يملك ويسرق، ولأن مقابلة السارق فى الشطر الأول بالسارق فى الشطر الثانى أجمل من ذلك التعسف الذميم الذى يلام عليه حتى المبتدئ من النظامين.

وقال بلسان فرعون الأسير:

أن الجواهر فى التراب جواهر والأسد فى قفص الحديد أسود

ظن شوقى أن أقفاص حديقة الحيوان فى الجيزة كانت مألوفة على هذا النمط منذ القدم! فضرب ذلك المثل العقيم ولم يخطر له أنها فى مصر

شئ حديث متأخر، ولا استطاع أن يتخيل لحبس الأسود حالاً غير هذه الحال التى يراها بعينيه. وإنها كانت الاسود تحبس فى جب أو غار، وكانت مع هذا تعبد حين تحبس فلا هوان إذن فى الحبس ولا نقصان، ومتى انتفى الهوان فالمثل الذى ضربه شوقى لغو عقيم.

وكلم فرعون رئيس وفد فارس فقال له:

سيدى لو تقول لى كيف قمبيز والقدح

ومن هو المتكلم؟ هو فرعون الذى تأفف قبيل ذلك من إفراط نتيتاس فى مجاملة الفرس، وما زادت على الترحيب والاعتذار.

فمتى كان فرعون هذا يخاطب خادم ملك آخر بقوله "يا سيدى" فى عهد التأليه والتقديس؟ ذلك خطاب يجوز سماعه الآن ولا يقاس عليه، أما فى أبان الإلهية الفرعونية فما كان ليسمع وما هو بالخطاب الذى يخطر على بال مستقيم.

* * *

على أن أضحوكة الأضاحيك حقاً حديث حاشية قمبيز فى الموقف الذى مات فيه قمبيز، ففى ذلك الموقف بخع الملك نفسه بعد أن جن وثار جنونه وقتل صحبه وبطانته وترك من حوله يتساءلون متى يحين أجلهم يا ترى فى هذه المقتلة الجزاف؟ فانظر كيف كان رجال الحاشية

يتكلمون فى ذلك الموقف المرهوب قُبيل انتحار ملكيهم وهو بينهم هائج الضمير يذكر آثامه ويتخبط من الصرع والندامة.

رستم لحيدر: وأين منزل الضمير؟

حيدر: موضع من الجسد

انظر هنا يا رستم الـ ـقلب من الجسد

وها هنا الضمير بين الـ ـقلب والكبد قعد

رستم: هنا الدجاج والحما م ها هنا بلا عدد

حيدر: والبط أيضاً والاو ز والحمار والوتد

وكل ما تسرق أو تخطـ ـف من هذا البلد

فهو يحسن أن نختم النقد بهذا الموقف الذى ختمت به الرواية. فلعل الذين يترنمون بشعر شوقى من غوغاء الأدب يعلمون الآن ماذا ينقصه من أداة الشاعر المتخيل المبتكر فيعلمون منزلة الشعر الرفيع ويفقهون أنه مركب ليس بالسهل وصناعة لا تغنى فيها الطلاوة والنعومة فى الصياغة، فهذه قدرة تكسب بالمرانة الطويلة ولا تعدو طبقة الملكات الآلية والصناعات اللفظية، أما الشعر الرفيع فهو الخلق والابتكار والقدرة على تصور الحياة فى صورتها السليمة الكاملة بلا

علاج ولا تشويه، فالخيال الذى لا يرى أو لا يرى الأمور إلا على عكس ما ينبغى أن تكون عليه آفة وعيب وليس بقدرة ورجحان.

وقد أبى شوقى إلا أن يفرغ جميع نقائصه فى رواية قمبيز التى لم نشهد له رواية قبلها على مسرح التمثيل، ففيها كل عيوب ذهنه وكل عيوب خلقه.

ودعنا من عيوبه التى تعنيه فلا شأن لنا فى هذا المقام، وإنما نعتبر بما نراه فى الرواية من تقلب هذا الإنسان بين الناس وتمليقه للنقيض والنقيض، فأما الشعب فهو يتملقه بما لا يضير ذوى النفوذ من دعاء وصخب! وأما ذوو النفوذ فهو يتملقهم بما يسرهم ويريحهم حين يسمعون مثل قوله: "مولاى أن الوفد فى ارتياع..." أو مثل قوله وهو يتكلم عن وفد فارس...:

فمن من الوفد برأ ... سه إلىّ يدفع

ثم يقول: حوتيب ما من أحد ... هان عليه رأسه

أنظر إليهم كلهم ... عزت عليه نفسه

إلى غير ذلك من التعريضات التى يقابل بها صاحبنا كل وجه ويدور بها فى كل مدار وينوح بها فى كل مأتم ويرقص بها فى كل عرس..

وهكذا تحار الدنيا كيف ترفع شوقياً يرتفع به الرجال فيـأبى هـو ألا أن يكون حيث كان ويقر حيث طاب له القرار.

* * *

شوقي بين يدى قمبيز

رواية شعرية "غير تمثيلية"

قمبيز لكاهنه سابور:

سابورّ من ذاك القـزَم	فى جانب من الهرم
يظهر حينا ويرو	غ روغان المتهم

سابور الكاهن:

مولاى هذا شاعر	فى مصر يغتاب الأمم
يرجمها ويحتمى	خلف الدهور فى أجم [1]
أضعف من صاغ مديحـ	ـا فى القصيد أو شتم
يرعى ذوى البأس ولا	يرعى العهود والذمم
ما قال لا قطُ ولا	يصدق إن قال نعم
وناطقٌ إذا جرى	حديثه على القلم
لكنه فى صمته أبلهُ	أو فيه بكم
وربما شاهدته	فى حيث جال أو جثم
خالس حينا نظرة	عجلى، وحينا اقتحم

(ا) – مأوى الأسد.

تطـــير عينـــاه ولـــو لبّـــى هـــواه لهجـــم

قـــد عانـــد الأقـــدار لا يكـــون يومـــاً ذا شـــمم

لـــو ارتقـــى العـــرش ارتقـــا ه وهـــو فى زى الخـــدم

قمبيز:

يـــا عجبـــاً لأمـــره ألا نـــراه مـــن أمـــم [1]

الكاهن:

مـــولاى دعـــه، إنـــه يثلبنـــا فـــيها نظـــم

قمبيـــز: ومـــا يقـــول ويحـــه؟

الكاهن:

يقـــول... بـــئس مـــا زعـــم

يقـــول مـــولاى طغـــى يقـــول مـــولاى ظلـــم

لا بـــل يقـــول كـــذبا ينقـــضه فـــيها رجـــم

كـــأنها ينعـــت مـــســـ ــــخا شـــائها ذاك القـــزم

(ا) من قرب.

قمبيز:

يــــا ويلـــه جئتنـــى بـــه　　　أشـــفيه مـــن داء الـــبكم

جئتنـــى بـــه إن جـــسدا　　　حيـــا يُـــرى، وإن عـــدم

ألا تطيقهـــــــــــــــا؟

الكـــــاهن: بـــــلى!　　　أطيقهـــــا ولا جـــــرم

الكاهن مستمراً مزمزماً:

يــــا أهرمــــان [1] هاتـــه　　　أخرجـــه مـــن بـــين الظلـــم

يــــا أهرمــــان جـــره　　　مـــن رأســـه أو القـــدم

يــــا أهرمــــان الـــوَحى [2]　　　لـــن تخلـــف الوعـــد ولم

مـــا أنـــت عنـــه عـــاجز　　　كـــلا! وإن طـــال القـــدم

* * *

(1) أهرمان هو إله الشر والظلام فى ديانة زردشت نبى الفرس القديم.

(2) الوحى بفتح الحاء أى السرعة وهى كلمة ينطق بها السحرة لاستعجال الشياطين.

شوقى بين يدى قمبيز

قمبيز متهكماً:

ها... أنت جئت عندنا؟! يـــا مرحبـــا... أهـــل الكـــرم!

شوقى:

لبيك مولاى...

قمبيــــــــــز:... أجــــــــل لبيـــــك أنـــــت يـــــا قـــــزم

يـــا مـــسخ مـــا غـــرك بـــى؟ حـــسبتنى مـــن الـــرمم؟!

مـــسخٌ أنـــا تزعمنـــى؟ انطـــق. تكلـــم يـــا صـــنم!!

شوقى: أنا؟!

قمبيز: نعم! ومن إذن؟

شـــــــــــــــوقى: بـــل ذاك خـــصم قـــد نقـــم

أنـــا مـــدحت ســـيدى وقلـــت خـــير مـــن حكـــم

وقلـــت خـــير مـــن رمـــى وقلـــت خـــير مـــن صـــدم

كـــم فى مدينـــة حمـــى وفى ميـــادين هـــزم

لا جـــور فيـــه أن أصـــا ب أو أثـــاب أو حـــرم

دعنَـــى أذهـــبْ وأجـــئْ بها رقمت

قمبيز:

لتقضــــــينّ هــــا هـــنا	لا تـــــــــــــــــرم [1]

الكــــــــــــــــــــاهن:	عــلى اللظـــى! أو الوضــم [2]

ألم تلفـــــــقْ قـــــــصةً	ســـميتها باســم "العلــم"

فيهـــا تقــول مـــا تقــو	ل مـــن هـــراء وتهـــم؟

شوقى:

حاشـــــاى! لم انظـــم ولا	كـــان لــــسانى إن نظـــم

كـــلا! وحـــق النــار والنــو	ر، وحــــــق ذا الحـــــرم

لكنـــه "العقـــاد" سواهـــ	ـــــا... ومثلــــه اجـــترم

ألـــف " قمبيـــز " والقـــ	ـــــاها عـــلىّ، واعتـــصم

أحلـــــف كـــــل حلفـــــة!	أقـــسم أحـــرج القـــسم !

قمبيز:

كيـــــف تـــرى ســـابور فى	هـــذا المحـــال والـــوَهم [3]

(1) رام المكان يريمه أى برحه.

(2) الوضم خشبة يكسر عليها العظم ويقطع اللحم.

(3) الوهم بفتح الهاء الغلط فى التقدير والحساب.

أهـــــازل صـــــاحبنا؟ أم مـــسه بعـــض اللمـــم [1]

الكاهن: مولاى تلك شيمة فيــه

قمبيز: وبئـــــست الـــــشيم

لنهلـــكنه إذن!

الكاهن: أمـــرك فيـــه. لا ســـلم!

شوقى:

يـــا رجـــل الـــدين أغثـــ ـــنى. لا طغـــت بـــك القـــسم

كـــن شـــافعاً، كـــن حكـــما أنـــت الـــشفيع والحكـــم

ولا تـــــزده غـــــضبا حـــسبى مـــن الخطـــب النـــدم

أنـــا مـــدحت ســـيدى ومـــا جحدتـــه العظـــم

أنـــا هـــدمت بيـــدى مـــن مـــصر فـــوق مـــا هـــدم

أنـــا ســـلبت أهلهـــا خـــيم [2] الرجـــال والهمـــم

رميـــتهم بـــالجبن والـــو هـــن وبالجهـــل العمـــم

وبـــالفجور تـــارة وبـــالغرور والـــوخم

---

(١)الجنون الخفيف.

(2) الخيم بكسر الخاء الطبيعية أو السجية.

وقلـــت كـــلُ مـــارق يخـــون مـــصر لم يُلـــم

وقلـــت انـــتم الـــذئا ب وبنـــو مـــصر الغـــنم

فكيـــــف لا ترحمنـــــى وأنـــت أولى مـــن رحـــم

هـــذى ضـــلوعى كـــاللظى هـــذى دمـــوعى كالـــديم[1]

الرأفـــة الرأفـــة بـــى مـــن يـــربح الحمـــد اغتـــنم

الكاهن:

حمـــدك أنـــت مغـــنمٌ؟! طـــوبى إذن لمـــن يُـــذم

كفى

شوقى:... أجرنى

الكـــــاهن لا مجـــــير اليـــوم مـــن مـــوت حـــتم

قمبيـز: لا بـل تـشفع للخبيـــث واتـــسم بماوســـم

أضـــحكنا وقـــد بكـــى وسرنـــا ومـــا ابتـــسم

فـــاختر لـــه منيـــة يحمـــدها إذا انـــصرم

شوقى:

منيـــة؟! يـــا وليتـــا ه... مـــا عفـــا، ولا عـــزم

---

(1) جميع ديمة وهى المطر الدائم.

خلتـــــك تعفــــو ســـيدى والعفــــو أحــــلى وأتــــم
ومــــا انتفــــاعى بالـــشفا عـــات إذا المـــوت دهـــم

قمبيز:

كيــــف؟ أهكـــــذا نــــرى جهـــل الحكـــيم بـــالحكم؟
كـــم صـــور للمـــوت أشـــ ـــهى مـــن شـــهيات الـــنعم
بـــــين حمــــامين كـــــما بـــــين شـــــفاء وســــقم

فاختر

شوقى:..... أنا اختار؟

الكـــــــاهن: هـــــــل تـأذن لى؟

قمبيز:

نعــــــــــم. نعـــــــــم
شـــأن الخبيــــث هـــين كلــــه إلى بعـــض الحـــشم
هـــم بمنايـــــا مثلــــه أولى، وأدرى بـــــــــالقيم
نلهــــو بـــــا اختــــاروا ولا يمــــسنا منـــــه وصـــم [1]

(ا) الوصم بفتح الصادر المرض.

قمبيز:

هــــذا ملــــيح، فـــادع يـــا حاجــبُ، مــنهم مــن رســم [1]

الحشـــم يدخـــــلون

قمبيز مستمراً:

يــا حــشم القــصر انظــروا إليـــه مـــن حيـــث نجــم
هـــــذا ســـــليطٌ ينتحـــــى بالـــشعر شـــاهات العجـــم
فـــــاقترحوا فيـــــه المنـــــ يــا واســألوا فيـــه الـــنقم
صـــــفّوا لـــــه مائـــــدة لا يتخطاهــــــا الــــــوَحم
يُحـــــرق؟ أم يُغـــــرق؟ أم يُرمـــى بـــه؟ أم يُـــصطلم [2]
شـــوقى: يـــا حربـــا!

أحد الحشم: يـــــــا عجبـــــــــا

ثان: مــــــاذا جنـــــــى؟

ثالث؛ كيـــــف غـــــشم [3]

---

(1) رسم إليه حضر إليه مسرعا.
(2) اصطلمه قطعة من أصله.
(3) غشم أى خبط فى الطريق بغير مغرفة.

أحدهم:

نــــسلّ منــــه مقـــولا فـــاه بـــه، ومـــا احـــترم

يخرس عـــــن أمـــثالها

الكاهن:

لا خــــرسٌ ولا صـــــمم

لــــسانه أشـــــقى بــــه وهـــو بــــه أشــقى النــسم [1]

ثان: النار!

شـــوقى: النــــار تغـــذ وهابجـسم مـن هنـات وهـرم؟

يــا ســوء مــا امــترت لهــا مـــن الطعـــوم والطعـــم

الكاهن:

لا تحملــــــن همهــــــا يكفيـــك همـــك الأهـــم !!

الثالث:

نلقـــى بـــه حيـــا لعقـــــــــبان الهـــواء والـــرخم

رابع:

نــــسلخ جلـــد وجهــــه نفـــرى [2] عـــن الجـــسم الأدم

(1) جمع نسمه وهى النفس.

(2) فرى قطع والادم الجلد.

الكاهن:

مـــا للأديـــب يلتـــوى   مـــا للأريـــب قـــد لطـــم

خامس:

هبـــه لـــوحش لقمـــة   ســـائغة مـــن اللقـــم

شوقى:

بـــل تـــرحم الـــوحش فـــيما   فى شـــفاء مـــن قـــرم [1]

سادس:

إن شـــاء مـــولاى ففـــى الخـــ   ـــازوق تكفـــير الأثـــم

شوقى:

وكيـــف بالخـــازوق فى   غـــير عنـــاء وألم؟

* * *

الكاهن:

أمـــا كفـــاه ســـيدى!   مـــات ولمـــا يخـــترم [2]

(1) القرم شهوة اللحم.

(2) اخترمه الموت قضى عليه.

مـــا واقـــع النـــار وقـــد   حـــال إلى لـــون الحمـــم [1]

ومـــا علتـــه ضربـــة   وفيـــه قـــد دب الـــورم!

قمبيز:

لا بـــل كفانـــا ضـــحكا   منـــه، وترفيـــه ســـأم

فـــانفض رقـــاك [2] واعـــدُه   وعـــد بنـــا إلى الـــرجم [3]

شوقى متنبهاً:

مـــا هـــذه الأشـــباح؟ مـــا   هـــذى الـــرؤى ؟ مـــاذا ألم؟

عينَـــى طـــال نومهـــا ؟   أم هـــى يقظـــى لم تـــنم

التوبـــة التوبـــة ! لا   عرضـــتُ حتـــى للـــرمم

الرهبـــة الرهبـــة أنْ   بـــاح لـــسانى أو كـــتم

حـــذار ســـحر فـــارس   وســـحر ســـائر الامـــم

أن الـــسعيد حـــازم   أبـــداً حزمـــاً وخـــتم

* * *

---

(1) جمع حمة وهى كل ما احترق بالنار.

(2) الرقى جمع رقية وهى قوة السحر ووسيلته.

(3) الرجم القبر.

الفهرس

الفهرس

تم بحمد الله